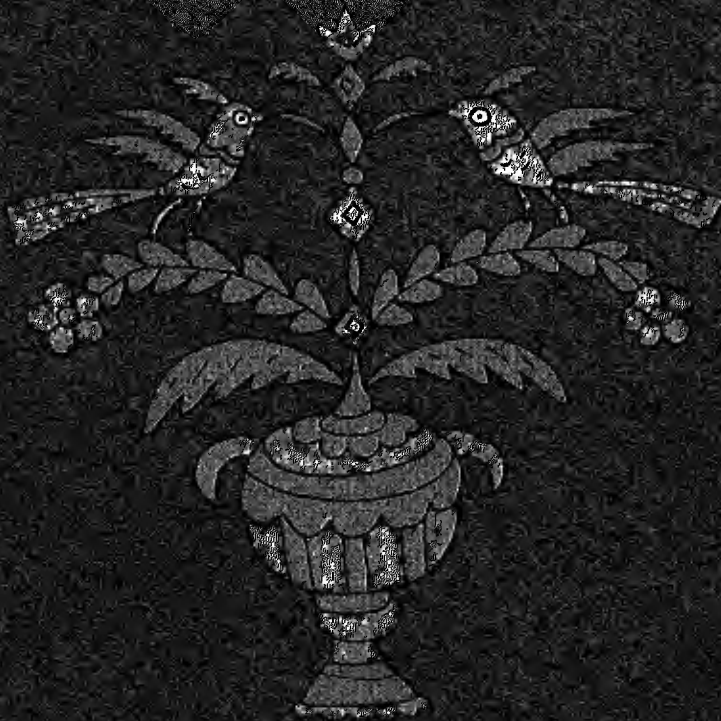


د. غالى شكري



تسخرنا الحديث
الى الفهم

دار الشروق

11
1

شَعَرْنَا الْحَدِيثَ ..
إِلَى أَيْنَ ..؟

طبعة دار الشروق الأولى
١٤١١ هـ - ١٩٩١ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة ١٦ شارع جواد حس - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤

بريكا شرق - لكسس 93091 SHROK UN

بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

بريكا داتشروي - لكسس SHDROK 20176 LE

د. غالى شكرى

شَعَرْنَا الْحَدِيثَ .. إِلَى أَيْنَ ..؟

دار الشروق

إلى ذكرى ...
بدر شاكر السياب

مقدمة الطبعة الثالثة

صدر هذا الكتاب للمرة الأولى عام ١٩٦٨ ، وكانت فصوله قد عرفت النشر في المجلات الثقافية المتخصصة طيلة السنوات الخمس السابقة على هذا التاريخ . ومعنى ذلك أن مجموعة الأفكار والافتراضات التي وردت فيه قد مضى عليها الآن حوالى ربع قرن وهو وقت كاف لاختبار هذه الافتراضات وتلك الأفكار .

قامت الأطروحة الأساسية في هذا البحث على أساس « الحداثة » التى تربط أطراف حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر . هذه الحداثة ليست واحدة على صعيد المفهوم ، وليست واحدة على صعيد المرحلة التاريخية ، وليست واحدة على صعيد الريادة .

إننا بازاء مفهوم مركزي للحداثة يربط ما كان يسمى بالشكل وما كان يسمى بالمضمون في وحدة بنائية ذات رؤية للعالم . ليست التفعيلة الواحدة أو الرموز أو الحكاية الشعرية وغير ذلك من أدوات إلّا وجهًا من وجوه التحديث ، أما الحداثة الشعرية ذاتها فهي الرؤية والرقيا التى تختلف من اتجاه إلى آخر ومن شاعر إلى آخر ، وأحيانًا من قصيدة إلى أخرى .

ليس من مطلق في الوزن أو الصورة أو الخيال . والمعيار هو الرؤية الشعرية سواء كان الإيقاع موزونًا أو منثورًا ، وسواء كان الإيحاء للذات أو للجماعة ، وسواء كان الغناء للأفراح أو للجناز .

وعشية صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب كان قد مضى عشرون عامًا تقريبًا على تجارب التحديث التى بدأت غالبًا في العراق ومصر من مواقع مختلفة ، ربما شديدة الاختلاف . وكان من الواضح أن « الحركة » ليست فردية أو قطرية أو مرحلية . كان السياب مثلاً رائدًا استثنائيًا كبيرًا ، ولكن الحركة كانت أيضًا لنازك الملائكة والبياتى والحيدري ولويس عوض وعلى أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد . وكان العراق رائدًا عظيمًا ، ولكن الحركة كانت أيضًا لمصر وسورية ولبنان ، فهي حركة مستمرة راسيًا وافقيًا . وكان لويس عوض والسياب والبياتى أصحاب الفكر الطبقي ، بينما كان اورخان ميسر ومن بعده ادونيس من أصحاب الفكر القومي السوري ، وكان خليل حاوي من القوميين العرب . روافد ايديولوجية متعددة لا يجمعها سوى « إرادة التغيير » . كان النظام العربي القديم

قد مات . أعلنت موته نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية الحرب العربية الصهيونية الأولى .

ولم تكن الحركة أو ريادتها محدودة الزمن بخمس أو عشر سنوات . وإنما هي حركة مستمرة إلى الآن ، لم تنته ثورتها بعد . أى أن ثورة الحداثة في شعرنا لم تنته بعد . وإنما هي تفعل فعلها في الشعر العربى إلى اليوم ، وقد يكون هناك شاعر مجهول الآن مؤهل لاضافة ما إلى هذا الشعر « الحديث » ومن ثم فهو يستحق الانضمام إلى صنعة « الرواية » فالريادة ليست فردية من ناحية ولا تاريخية من ناحية أخرى . الريادة جماعية ، فالقول بأن هذا أو ذاك أول من فعل كذا وكذا هو قول يجاقب الحقيقة الشعرية ، لأن هذه الأولوية الشاملة مجرد افتراض ميثافيزيقى لم يجسده أحد ، مهما كان عبقرياً . كذلك الأولوية القطرية ، فالتجديد في الشعر العربى كان تجديداً عربياً .

والريادة ليست تاريخية لأنها مازالت مستمرة .. فالأجيال التى توالى بعد السياب والبياتى وادونيس وحاوى والخال والحاج والماغوط وعلى الجندى وشوقى بفغدادى وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وأحمد حجازى وكامل أيوب ، والأجيال التى تتالت بعد حسب الشيخ جعفر وأمل دنقل ومحمود درويش ومحمد عفيفى مطر وعصام محفوظ وممدوح عدوان ومحمد على شمس الدين والأجيال التى ولدت في الجزائر والمغرب وتونس كالمنصف المزعنى ومحمد حمدى وأنزاج عمر رزاقى بن العالى ، والأجيال التى عرفها السودان وليبيا بعد محمد الفيثورى وجبلى عبد الرحمن وتاج السر الحسن ، هذه الأجيال كلها اضاقت وتضيف إلى مبدأ القصيدة العربية الحديثة وإلى مفهوم الحداثة عناصر جديدة لا بد من ادراجها إلى عملية الريادة التى مازالت مستمرة . إن أربعين عاماً ، هي كل عمر القصيدة العربية الحديثة ، لا تكفى للانتهاى من تقييم الحركة وتقصيدها ، بل تتطلب امعان النظر فيها والتنظير لها .

وهذا الكتاب هو جزء من « الحركة » وهى ما له وما عليه .

غالى شكرى

يوليو ١٩٨٩

الفصل الأول

شعرنا الحديث... إلى أين ؟

لا بد من مقدمة ، لأقول إن تسمية الحركة الحديثة في الشعر العربي بأنها حركة الشعر « الحديث » أو « الحر » أو « المنطلق » هي تسمية باعدت بينها وبين التوفيق مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث . فلو كان المقصود هو الشعر المعاصر ، أي الذي نؤرخ له بفترة زمنية قريبة إلينا ، لحاز أن نصف ما يطرأ على هذا الشعر من عوامل التجديد أو التحرر أو الانطلاق ، بهذه الأسماء دون غيرها . ولكنني أعتقد أن هذه التسميات مجتمعة تحد من قيمة الحركة الحديثة في الشعر العربي ، لأن ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق ، بشكل عام . إن التعميم الذي تتضمنه هذه الألفاظ هو الذي يجردنا من عنصر المطابقة على واقع الحال . فأى تجديد بالضبط هذا الذي حدث للشعر ، ومن أي الأشياء تحرر ، وعلى أي نحو من الأنحاء ينطلق ؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات ، من واقع هذا الشعر من جهة ومن واقع الحضارة التي أثمرته من جهة أخرى هي التي ستحدد لنا المصطلح العلمي الدقيق . فإلا ريب فيه أن كل قديم كان جديداً في عصره ، ولقد تحرر ذلك القديم الجديد في أيامه على صورة من الصور ، وكانت جدته وتحرره تجسداً لانطلاقه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . إذن فثمة شيء آخر ، مختلف كيميائياً ، يميز الحركة الجديدة الحرة المنطلقة ، التي ينبغي أن ندعوها فيما أرى بحركة الشعر الحديث . فالحدثة والمعاصرة متمايزتان ، خاصة في النقد الأوروبي الحديث . لم تعد الحدثة عند نقاد الغرب هي المرحلة الزمنية التي يعيشونها ، فقد اختاروا « المعاصرة » تعبيراً موقفاً لهذا المعنى . وأضححت الحدثة عندهم أيضاً تعني هذه « الحالة » التي أصبح عليها الشعر ، بل الرواية والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى ، إن شئنا الدقة في التشخيص .

ولربما يتساءل أحد المخلصين : وهل علينا أن ننقل مصطلحات الغرب كما هي ؟ وأجيب أن الحدثة ليست مصطلحاً « تحريياً » بقدر ما نقول إن الرواية

العربية أو المسرح العربى ليس فنّاً غريباً ، وهى مصطلح غربى بقدر ما نعرف بما قدمته الحضارة الغربية إلى فنوننا وآدابنا . وقد يحتج أحد المخلصين للمرة الثانية فيقول : إلا الشعر ، فهو ديوان العرب ، إن الرواية والمسرح بلاجلورى تراثنا العربى ، أما الشعر فجلوره غائرة فى وجداننا وحضارتنا إلى أغوار سحيقة . ولكنى أعود مع تسليمى بهذه الحقيقة لأقول إن الحدائث فى الشعر العربى والأوروبى على السواء ليست عنصراً تراثياً كاللغة والأوزان والصور والموضوعات ، وما إليها من التقاليد الأدبية التى تدخل فى باب «موروث الشعر» ، وإنما هى «مفهوم» جديد للشعر يغير كافة المفاهيم التى عرفها التراث ، يغيرها مجتمعة لا فرادى ، بقدر ما يغير القرن العشرين كافة ما سبقه من عصور فى مجموعها ، لا كل عصر على حدة . وقد يؤثر المفهوم الجديد على مسار التقاليد الأدبية ، ومن هنا يختلف تأثيره على الشعر الأوروبى عن تأثيره على الشعر العربى ، لاختلاف التقاليد الأدبية لكل منهما . ومع ذلك يظل جوهر المفهوم الجديد هو الرابطة العميقة بين مختلف اتجاهات الشعر الحديث ، لأن المصدر الرئيسى لهذا المفهوم هو الثورة الحضارية المعاصرة . ولا كانت هذه الثورة — نظروف عديدة — قد انخلت من أوربا نقطة انطلاق لها ، فقد أقبلت مصطلحاتها فى صياغة عالمية تخضع لمقتضيات الظروف المحلية ولا تتخلل عن صفاتها الإنسانية الشاملة . بل إن الشمول الإنسانى من السمات الأساسية البارزة على وجه المفهوم الحضارى الحديث .

إن المفهوم الحضارى الحديث هو ذلك التصور الجديد للعالم الذى اقتحم نظرة الإنسان إلى الكون والإنسان والمجتمع فى السنوات العشرين الأخيرة ، أى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . ولا شك أن ثمة إرهابات عديدة عرفها الفكر الإنسانى فى بداية هذا القرن مع مقدمات الحرب الأولى ، ولكنها لا تعدو كونها إرهابات آذنت بالتغير الثورى الجديد وإن لم تكن هى التغير نفسه. بل إننا لا نذهب إلى بعيد إذا قلنا إن الانقلابات الفكرية التى صاحبت القرن الماضى هى التى مهلت ورافقت وتفاعلت مع ثورة القرن العشرين . ومن ثم لا نستطيع أن نحدد النتائج الثورية لحضارتنا الراهنة ، ما لم نعد إلى تلك الحلول المتشابهة فى أرض القرن التاسع عشر التى تغلب عليها العصارة الماركسية والداروينية والميثولوجية . فلقد كان

التفكير المادى، العلمى، العقلانى، هو السمة الأساسية لحضارة ذلك العصر . .
ولست أطرح هذه السمة على هذا النحو التعبيرى لأقفز بعدئذ إلى القول بأن
حضارة القرن العشرين لم تكن سوى رد فعل لحضارة القرن الماضى ، فإن هذا
التفسير الآتى - ولا أقول النفسى ! - يوغل فى مناهات التعميم التى تزيدنا ظلاماً
على ظلام . فردود الأفعال التى قد تحدث على المستوى الفردى قلما تحدث على
مستوى تيارات الفكر ، ويستبعد نهائياً حلولها على المستوى الحضارى الشامل .
كانت الماركسية كشفاً لقوانين الحركة فى الطبيعة والمجتمع ، كما كانت الداروينية
كشفاً لتطور بعض جوانب الكائن الإنسانى ، وكذلك كانت العلوم الميثولوجية
كشفاً لأصول العقائد الأولى . أى أن هذه المجموعة من الكشف فى جملتها
تفصح عن منهج جديد واضح محدد ، يستلهم العلم والعقل والتجربة ، فى ربط
المقدمات بالنتائج . والعلّة بالمعلول ، وفى كلمة واحدة جاء هذا المنهج ليحل
« اللغز » ويكشف « السر » ويعرف « المجهول » . وأيضاً ، كانت هذه المجموعة
من الكشف تفصح عن نظرة « تاريخية » تستضىء بالماضى ، لتفسر الحاضر ،
وتتنبأ بالمستقبل . فالمنهج الجلى والمادية التاريخية يتعرفان على « أصل » المجتمع ،
ثم يفسران « أزمة » العصر أو النظام الرأسمالى ، ثم يتنبآن بالمجتمع الاشتراكى
الذى ينعدم فيه الصراع الطبقي . أما الداروينية فتتعرف على « أصل » الإنسان
العضوى ، ثم تفسر كيانه الراهن ، وتتنبأ بالسوبرمان . وهكذا الميثولوجية ،
تتعرف على « أصل » التكوين العقائلى للبشرية ، ثم تفسر القلق العقائلى
المعاصر ، وتتنبأ بما سيكون عليه حال الإنسانية القادمة . ومعنى ذلك أن رؤيا
القرن التاسع عشرى فى جوهرها رؤيا علمية عقلانية تاريخية ، تستهدف الإنارة
الكاملة للإنسان - ذلك المجهول ! - فى مختلف جوانبه : الإنسان الاجتماعى ،
والإنسان العضوى ، والإنسان السيكلوجى . ومعنى ذلك أيضاً ، أنها كانت
رؤيا إنسانية ، طموحاً ، متفائلة .

غير أن الواقع التاريخى كان يفسر لهذه الرؤيا ما لم يكن فى حسابها . فلم
يحقق التعاظم الاحتكارى فى الدول الصناعية المتقدمة نبوة صاحبه «البيان الشيوعى»
إذ لم تنجم الاشتراكية على وجه العالم ، بل فتح التاريخ صفحة جديدة هى

«الاستعمار» . وكان الاستعمار صفحة سوداء معتمدة في تاريخ البشرية ، فهي الجذر الوحيد لكافة ما أصاب الإنسان من بلاء وأهوال وكوارث في حربين عالميتين ، لم تبدأ أولاهما عام ١٩١٤ كما يذهب المؤرخون ، ولكنها بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر مع نمو الحركة الإمبريالية والتزام على أسواق المواد الأولية والخامات الرخيصة . وفي خضم الحروب النهم ، وفي غمرة العبوديات الجديدة كانت ثمة رؤيا جديدة تختمر في ضمير الإنسان الحديث ، في عقله وروحه ووجدانه ، في ماضيه وحاضره ومستقبله ، لم تكن رد فعل لتطرف رؤيا سابقة -- وإن بدت هكذا -- لأن هذا التطرف كما يخلو للبعض أن يتوهم لم يكن هو الذى حطم «الجدار» الذى تستند إليه الإنسانية متمثلاً في تراثها من القيم ، وعلى رأسها قيمة الحرية . لهذا جاءت رؤيا الإنسان الحديث ، أو الإنسان الخائب ، على أنقاض ذلك الجدار المخطط ، لا بمدافع الحربين المتتاليتين ، وإنما بأصابع النظام القائد لاهتين الحربين . وتخلّى إنسان هذا النظام والعصر ، تدريجياً ، عن الرؤيا الطموح المتفائلة ، بكل ما تشتمل عليه من علم وعقلانية . وأصبح الإنسان اللاعقل هو العمود الفقري للحضارة الغربية في مناهج العلم والفلسفة والآداب والفنون . وهنا نستأنف الحديث عن الشعر . إلا أن ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى نقطتين عاجلتين :

الأولى أن الرؤيا أو المفهوم أو المنهج الذى ساد طوال القرن التاسع عشر ، هو الأب الشرعى للاتجاهات الأدبية والفنية التى ظهرت آنذاك ، فالعلم والعقلانية والتجربة هم آباء الواقعية والطبيعية بل الرومانسية أحياناً . كذلك فرؤيا القرن العشرين . هي الأم الشرعية للاتجاهات الأدبية والفنية المعاصرة ، فالحدس واللاتحدد وغيرها من أساليب الفكر اللاعقل والمعادى للتجربة والعلم ، هي أمهات السريالية والدادية والعبثية والشيئية ، وما إليها . والنقطة الثانية هي أن حضارة الفكر الغربى عرفت الوحدة والتكامل بين جميع الآداب والفنون كالرواية والمسرح والشعر والفن التشكيلي والموسيقى ، بل بين هذه الصور الوجدانية والصور العقلية في الفلسفات والعلوم . فعندما ظهرت في آفاق العلم معاني اللاتحدد والاحتمال ظهرت في نفس الوقت مرادفاتهما الفلسفية من البرجسونية إلى الوجودية ، وبدأت في

الظهور مدارس اللاوعي في علم النفس ، وتيار الشعور في الأدب إلى المسرح العبي أو اللامسرح ، والرواية الجديدة أو اللارواية . ولربما كان كافكا وبروست وجويس هم آباء الرواية الحديثة بحق ، ولكنهم آباء الأدب الحديث في نفس اللحظة . فهم أول من عكسوا ، بأدوات تعبيرية مختلفة - باختلاف التقاليد الأدبية لكل منهم - مأساة الإنسان الحديث . وكان ت . س . إليوت هو المندوب الرسمي لهذه المأساة في حقل الشعر .

وينحصر الناقد الأمريكي م.ل. روزنتال ما يقرب من ثلث كتابه الهام الذي نقله جميل الحسنى إلى العربية تحت عنوان « شعراء المدرسة الحديثة » حول قصائد ييشس وباوند التي أرهقت بشعر إليوت وأرضه الخراب . وهو لا يشير بحرف إلى تأثير هذا الروائي العظيم جيمس جويس على رؤيا إليوت بشكل عام ، وإلى استخدامه أداة تعبيرية محددة - هي تيار الشعور - في البناء الشعري . ولست أقصد بأن تأثير جويس كان تأثيراً مباشراً على أجيال الشعر الحديث ، بل إنه لم يكن أول من استخدم تيار الوعي في الأدب الغربي ، ولكنه هو الذي أشاع في الأدب الإنجليزي المناخ المأساوي الحاد الذي لون نفسية الإنسان الحديث في الغرب بألوان قاتمة تجسد الدمار . ولم يكن دور جويس إلا دقة الناقوس التي أيقظت الوجدان الإنجليزي على رياح الفناء . فقد كانت هذه الدقة هي العمل الفني الكبير « يولسيز » ، الرواية التي لم تبين وفق الأصول التقليدية للرواية الإنجليزية ، ولكنها ثارت على تلك الأصول وفق مفهوم حديث للكون والإنسان والمجتمع . وانعكست هذه الثورة على البناء الروائي في تفكك أوصال الفرد وتحلل استمرارية الزمن وانعدام التفرقة بين الحقيقي واللاحققي وغلبة الجنس على عالم الحلم والواقع سواء بسواء . وتلك هي عناصر الرؤيا « الكونية » الحديثة ، التي حلت مكان الرؤيا « الإنسانية » السابقة . فالوجود ككل ، في مستواه التجريدي المطلق ، هو عماد الرؤيا الحديثة ، كبديل عن الوجود الاجتماعي أو الإنساني أو الجزئي الذي كان عماد الرؤيا السابقة . وإذا كانت العتمة والدمار والتحلل هي المظاهر المباشرة للرؤيا الحديثة ، فهي بلا شك رؤيا سوداء غامضة يلفها الضباب ، على النقيض من الرؤيا السابقة التي استهدفت الإنارة الكاملة . أي

أن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من « غموض » الشعر الحديث ، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو « السر » الكامن وراء هذا الغموض ، وإنما هي الرؤيا المأساوية القائمة في جوهرها العميق ، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد. وهنا ربما ثار سؤال جاد : ألم يعبر الأدب في شتى عصوره عن أكثر جوانب الحياة مأساوية ، منذ آيات المسرح اليوناني العظيم إلى آيات العصر الذهبي للرومانسية ؟ وصاحب السؤال على صواب ، ولكنه ليس على صواب كامل . فالمأساة الإنسانية هي خامة الآداب والفنون منذ فجر التاريخ حقاً ، ولكن العالم لم يشهد ما شهدته القرن العشرون من انتصارات علمية باهرة كان يتطلع إليها الإنسان فيما مضى — وهو في أنون المأساة — على أنها « الأمل » ، فكان هذا الأمل يلون المأساة الكلاسيكية أو الرومانسية بما يشبه الحزن إلى عالم أجمل وأفضل ، يقوده في ذلك عاملان هما إلحاح العلوم المتصل على أن « المستقبل » كقيل بمحو المأساة ، وسيطرة الفلسفات المثالية والمدن الفاضلة على الأخوان والوجدان . أما الانتصارات العلمية الباهرة في القرن العشرين فقد رافقتها سيطرة أبشع النظم الاستغلالية التي من شأنها أن تحيل انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان في أعز ما يمتلك من قيم : الحرية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التقدم العلمي الملهل في عصرنا لم يبرو ذلك التعطش الميتافيزيقي إلى معرفة السر أو اللغز أو المجهول . بالإضافة إلى ما أصاب البشرية من حربين متتاليتين أسفرتا عن أرض خراب من كافة جوانبها ، الاجتماعية والروحية . وكانت الأرض الخراب منذ بداية الحرب العالمية الأولى هي الصورة الوحيدة التي تترامى أمام الشاعر الغربي ، فلا يتصور أن رسالته هي أن « يصوح » أحاسيسه لإزاء ما تراه عيناه ، أو أن « يصور » شيئاً مما تراه هاتان العينان ، ولم يعد يفكر في « صناعة » الانطباعات أو الوقائع على ضوء مقاييس الفن السائدة كأن يبالغ في « تكبير » الحجم الطبيعي مبالغة كاريكاتورية حتى يصيبه يلتقي بالاشمئزاز أو السخرية ، أو أن ينقل صوراً طبق الأصل ليشعر القارئ باللامبالاة . إن شاعر القرن العشرين لم يفكر بهذا الأسلوب ، بل راح يتوسم بناء عالم جديد على أنقاض الأرض الخراب ، راح يحقق في أعماقه تفاعلاً

روحياً بعيد المدى ينحصب به مجالات « الرؤيا » الحديثة للشعر . بل إن كلمة الرؤيا - إذا شئنا الدقة في التعبير والتأريخ - لا تنطبق أبعادها إلا على هذا الشعر الحديث . غير أن معناها هنا يختلف عما ألفناه من قولنا « المدينة الفاضلة » . فالرؤيا تقيم عالماً جديداً بحق ، ولكن من أنقاض العالم القديم نفسه ، لهذا يصبح شاعر كإليوت من رواد التجديد ومن دعاة التقاليد الأدبية أو موروث الشعر ، معاً . ولهذا أيضاً لا يصبح العالم الجديد للشاعر طريقاً من ورود ، بل تفوح منه رائحة المأساة في اختياره للبراءة التي ينشدها ، على مستوى الفطرة الإنسانية في المجتمع البدائي ، والفطرة الإنسانية في الفرد على المستوى العضوي . ولهذا ثالثاً تصبح الأسطورة هي البناء التعبيري الأمثل لدى الشاعر الحديث ، لأنها تتضمن في كيانها العضوي ذلك المناخ القديم بما يحسده من نسيج قريب من مادة الحلم . رؤيا الشاعر الحديث ، إذن ، هي تلك الطبيعة التي أشرت إلى أنها مصدر ما يراه البعض من « غموض » ، ذلك أنها لا تشتمل على بناء منطقي متسلسل ، مقدماته تؤدي بالضرورة إلى نتائج محددة ، كالرباط الخمي بين العلة والمعلول ، فهكذا كان بعض الشعر الأوربي في القرن التاسع عشر يكاد يكون مجموعة رياضية من المعادلات العاطفية أو الاجتماعية ، تبعاً للمذهب الفني الذي ينحضع له الشاعر . إن هذه النقطة يتوقف عندها الدكتور ليفيز طويلا في مقدمة كتابه « اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي » .

وقبل أن أعرض لرأى ليفيز بشيء من التفصيل أود أن أسجل هذا « التقابل » بين شعر القرن التاسع عشر والشعر الحديث في القرن العشرين . فبينما تعدد المذاهب في القرن الماضي ، تتفق جميعاً اتفاقاً غير مكتوب على ذلك « الخط العام » للشعر الذي يمكن أن ندعوه بالنظام المنطقي . وعلى التقبض من هذه الظاهرة ، نلاحظ أن الشعر الحديث في هذا القرن لا سبيل إلى تصنيفه في خانات واضحة محددة تحديداً حاسماً ، أي أنه لم يتمذهب في اتجاهات متباينة ، أو على الأقل متمايزة ، على الرغم من أنه لا ينحضع لمنطق بالغ الصرامة ، بل لا ينحضع لمنطق ما بالمعنى التقليدي المألوف . إن منطق الوحيد هو « الرؤيا » ، إذا استطعنا أن ندعوها منطقاً . فالرؤيا ، وهي قريبة من مادة الحلم ، ترفض التجانس بين

جزئيات القصيدة الواحدة ، وإن أصرت على موقف كلى شامل لهذه الجزئيات .
 فجزئيات « الأرض الخراب » أو « الرجال الجوف » أو « أغنية للعاشق ا. ج.
 بروروك » هي خليط متنافر من المراثيات المحسوسة والتطلعات الغيبية ، من ذاتية
 الشاعر وموضوعية العالم الخارجى ، من الأصول العريقة للغة الإنجليزية ومن لهجات
 ولغات أوربية قديمة وحديثة ، من أشواق تمت بصلة قرابة إلى الروح الآسيوية
 ومن صرخات الأزقة المظلمة فى أية مدينة غربية . كل ذلك تجده فى القصيدة
 الإليوتية الواحدة ، بل قد تفاجأ به فى مجموعة صغيرة من الأبيات ، وسوف تقف
 حثماً على حافة الدهول حين تصطدم بهذه الظاهرة فى البيت الواحد اومن إليوت
 إلى أحدث شاعر معاصر فى أوربا ، تمرأماننا صفوف لا نهاية لها من الشعراء
 الذين يختلفون معه فى حدة وعق ، ولكننا نسلم لهم فى نفس الوقت بالقاسم المشترك
 الأعظم الذى يجمعهم ، وهو « الرؤيا » الحديثة فى الشعر ، كما أنهم يسلمون
 معنا فى نفس اللحظة بأنهم لا يتورطون فى الخضوع لأية تخطيطات نظرية
 مسبقة أو تالية ، ترسم لهم المذاهب والمدارس والانجهاات .

يقول الدكتور ليفيز فى صدر كتابه القيم : « لكل عصر — إذن — مفاهيمه
 وتصوراتهِ للشعر ، أى للموضوعات الشعرية أساساً ، ونخامات الشعر ، والأحوال
 الشعرية . وربما كان أكثرها فعالية ، ما لم ينل منا اهتماماً يذكر . فالمفاهيم التى
 انحدرت إلينا من القرن الماضى أرسيت دعائمها فى مرحلة كبار الرومانتيكيين :
 وردزورث وكولريدج وبايرون وشيلى وكيتس . أن نحاول تصنيف هؤلاء ،
 فإن ذلك يعنى المغامرة بإساءة تقديمهم . فالأرجح أن غموضهم ولا تحددهم
 هو السر الكامن وراء قوتهم » . لقد وضع الناقد بهذه الأسطر قاعدة
 هامة ، هى أن جذور الشعر الحديث تحمل فى شعيراتها الدقيقة كافة السمات
 الواضحة فى ثمار هذا الشعر . فقد كان اختياره لشعر كولريدج وكيتس — على
 وجه الخصوص — اختياراً عميقاً واعياً بخطورة الإرهاسات الفنية القائمة فى هذه
 النماذج الممتازة ، واتى مهدت بدورها وبشرت بقلم الشعر الحديث . فهذه النماذج —
 دون غيرها — لا سبيل إلى تصنيفها فى قوالب حديدية لا ترحم الشلوز أو الاستثناء
 أو النشاز الذى قد تتسم به هذه النماذج ، ولا يتلاءم مع طبيعة العصر ، ولكنه يبدو

للعين العبقريّة الملهمة بشيء جديد يتجاوز عتبات العصر إلى آماذ أبعد غوراً .
ومن هنا يستطرد ليفيز : « فالشعر في كل عصر يميل إلى أن يضع لنفسه حدوداً هي
الأفكار التي تكون في أساسها شعرية ، والتي إذا تغيرت الظروف التي ولدتها
وأوجدتها تصبح حجاً يحول دون الشاعر وخاماته الكبيرة القيمة . » ولذلك ،
فما أرى ، تقتصر البشري بالمولود الجديد على كبار الشعراء فقط ، السابقين
على عملية الميلاد . ولعل مكافأاتهم الحقيقية على هذه الحساسية العبقريّة بما يتشكل
في باطن المجتمع والحضارة والعصر ، هي أنهم يصبحون من العلامات المميزة
للتقاليد الشعرية السارية في تكوين المولود الجديد . أي أن الغموض الذي نستشعره
في كبار شعراء القرن الماضي — كما يرى ليفيز — يبرر لنا نظرياً على الأقل ،
ما نستشعره من غموض في الشعر الحديث . فقد وصل العالم في مختلف
جزئياته إلى درجة عالية من التعقيد والتركيب ، كما تعددت وسائل المعرفة العلمية
بصورة لا يفيد معها الحصر ، في محاولة لاهثة للحاق بركب الإنجازات الحضارية
وما تحقّقه من فتوحات في النفس الإنسانية والمجتمع الإنساني إلى الدرجة التي
لا يملك معها الفن سوى التكتيف والتركيز .

والشاعر — يقول روزنتال — حين يدخل بمشكلات الحياة مدار عالمه الجمالي
فهو يعيد صوغها ويكشف لنا من معاني وجودنا المعاصر أكثر بكثير مما ينظر
ببالتنا . وطبيعي أن كل ما هو جديد فوري تلتقطه الحواس في كامل يقظتها ،
يبدو أمراً مزعجاً ينبو عن المألوف ، « والغموض الذي نسمع الكثير عنه ، ليس
غموضاً في الحقيقة ، ولا ينجم عن القصيدة نفسها . وما يجعل القصيدة تبدو
صعبة إنما ينجم عادة عن الزاوية التي ينظر منها إلى هذه القصيدة ، وقد يكون مفتاح
هذه المشكلة في التقلبات المفاجئة التي تطرأ على السلوك والفكر وتجلبها الحياة
بأمثالها كل يوم فتقبلها رغم عدم توقّنها لها . وما يدعو إلى العجب أن أبرز مظاهر
الفرقة بين أسلوب الشعر القديم والحديث ليست ناجمة ، كما هو الاعتقاد السائد ،
عن التحول من التعبير الواضح إلى لغة الأحاجي ، وإنما هي ناجمة عن الانتقال
من الصيغة الشكلية نسبياً إلى البساطة وصرامة التعبير ، مما أدخل على الشعر
ألغة لا صنعت فيها ولا تكلف وإدراكاً لحقائق الحياة اليومية بصورة لم تكن معهودة

من قبل « . إن روزنتال - بهذه الكلمات - إنما أوضح مشكلة البناء اللغوي في القصيدة الحديثة من أساسها اللفظي ، ونحن نعلم أن مدرسة إليوت - إن جاز لنا أن ندعوها هكذا مؤقتاً - هي مدرسة « إعادة الشعر إلى الحياة » ، أي استلها من لغة الحديث اليومية والتراث الشعبي في « تركيب » القصيدة الحديثة . ومعنى ذلك أن روزنتال على حق حين يسجل دهشته لما ندعوه بمشكلة الغموض في رأى البعض . لأن لغة الحياة - كما نفترض - هي لغة الوضوح ، على عكس لغة المعجم أو « لغة الشعر » كما كان يقال في زمن مضى . فاللغة التي خصصتها العصور السابقة للزخارف الكلاسيكية والرومانسية في بناء القصيدة وجوها العام لم تعد هي لغة الشعر الحديث القائم على منطق « الرؤيا » الفنية . وهي في جوهرها بناء كالحلم تنقطع فيه مظاهر الارتباط المنظم المستق بين المقدمات والنتائج والعلة والمعلول .

وبالتالى لن تكون لغة هذه الرؤيا الخلقية من مجففات القواميس المعلقة ، بل هي تستمد أصولها من طبيعة الرؤيا وفعوية الحلم . فلا بأس حينئذ أن تلتقي لفظة من تراث تشوسر بجملة من التوراة أو تعبير شكسبيرى يتلو مباشرة تركيب عالى يجرى على ألسنة أهل لندن ، مع حكمة صينية أو عبارة لاتينية أو لهجة تكشف عن بدائية الإحساس الجنسى . ولن يكون التركيب اللفظي وحده هو عماد « لغة الحياة » في الشعر الحديث ، فسوف تكون « الصورة اللغوية » هي الأخرى على نحو جديد : يلتقي فيها الحكيم أو المفكر أو القسيس بالرجل العادى أو الغانية ، جنباً إلى جنب مع الأحداث والمواقف التي لا يربط بينها سوى التناقض ، إن كان التناقض رباطاً يصل بين الأحداث . وقد بدأ كان بودلير نبياً للشعر الحديث حين تبلور إحساسه المفاجئ العليل بحياة فردية لا تتسجم مع المثل التي ينادى بها العصر الذي يعيش فيه ، وعلى التقيض من ذلك كان إحساسه بأنه مجرد فرد واحد من بين عديدين قضى عليهم أن يدفنوا في هذا الوجود الواسع ، حيث الحياة هي موت بالنسبة لجميع البشر . ونحن ندرك لماذا كان من بين الرموز المميزة للشعر الحديث بوجه عام ، أو الشعر الإنجليزى على الأخص ، صورة سجناء دانتى في دهايز الجحيم : « نساء لم يولدوا ولم يموتوا ، لا يستحقون لوماً ولا تمجيذاً »

وهؤلاء هم سكان الأرض الخراب في قصيدة إليوت ، الذين يحولم افتقارهم إلى النظرة الأخلاقية ، والفعالم الآلى ، إلى سجناء للخواهم الجسدية عاجزين عن الالتزام بأى موقف ذى معنى إزاء الخير والشر .

إن هذا التصور للحدائثة فى الشعر قد عرف العديد من التطورات الفكرية والفنية ، من إليوت إلى سان جون برس إلى أحدث شاعر معاصر فى أوربا لا يكتب قصيدة النثر فحسب بل يضع حرفاً واحداً — لا كلمة واحدة! — فى السطر الشعرى الواحد، وقد لا يكتمل هذا الحرف مع بقية ما يتلوه من حروف وكلمات وجمل فى الشطرة الواحدة أو مجموعة الأشطر أو القصيدة كلها. ولكن هذا المفهوم الحديث للشعر الذى يمحى جنباً إلى جنب مع الروية والمسرح والفن التشكيل والموسيقى فى غربى أوربا وأمريكا ، يتخذ لنفسه مساراً آخر عند شعراء الرؤيا الاشتراكية . فلربما يفيد لوركا وبابلو نيرودا ولويس أراجون وناظم حكمت من إنجازات الشعر الغربى الحديث فى اللغة أو الصور أو الأوزان — كل منها على حدة — ولكنهم لا يميلون إطلاقاً إلى « نقل » الرؤيا الغالبة على ذلك الشعر « ككل » فهم ما يزالون امتداداً أكثر تقدماً وازدهاراً لتلك الرؤيا الإنسانية التى عرفها القرن الماضى . فى طموحها وتفاؤلها ووضوحها . إننا قد نجد شاعراً مثل أراجون أمضى فترة شبابه القفى فى أحضان السريالية ، ولكنه إذا تحول عنها إلى الماركسية فى الفكر ، فإنه لا يتحول عما تحتويه من قيم جمالية أثرت إمكانياته الإبداعية الخالقة . بل إننا قد نقرأ لأراجون بعض أغانياته الحزينة التى تصل به أحياناً إلى حافة اليأس ، كأن يقول فى قصيدته : « ليس من حب سعيد » إنك عندما تفتح ذراعيك لتستقبل الدنيا ، ترسم خلفك علامة الصليب ! على أن أراجون وغيره من شعراء الغرب ذوى الرؤيا الاشتراكية ، قد يتأثرون بالقيم الجمالية للشعر الحديث ، وقد يصابون بالغثبان فى هذا الوجود العبثى ، ولكن هذا التأثير وذلك الشعور لا يصوغان مفهومهم العام للشعر . إن رؤياهم هى رؤيا القرن التاسع عشر مهما أضاف إليها الزمن من تعميق وتطوير . وهم يسبرون فى خط مواز للشعر الحديث ، يلتقى معه ربما ، ولكنه لا يتقاطع معه إطلاقاً . على غير هذا النحو يتأثر شعراؤنا العرب بالرؤيا الحديثة للشعر . فمنهم من تقولب . بالحضارة الغربية ولم يعد يرى إلا ماتراه ،

فجاء شعره — كرؤيا لا كشكل ومضمون — مطابقاً لأحدث إنجازات هذه الحضارة في المجال الشعري، مهما تنوعت أساليب كل شاعر وطبيعته . غير أن هناك آخرين يستلهمون الرؤيا الحديثة للشعر ، ولكن في إطار ثورتنا الحضارية المعاصرة وتقاليدنا الأدبية الموروثة . إلا أن هؤلاء أيضاً تنوع أساليبهم وطبيعتهم بحيث يختلف «مدى» تأثير كل منهم بالرؤيا الحديثة من ناحية ، والمحتوى الثوري لحضارتنا من الناحية الأخرى .

ولا شك أن الشاعر العربي الحديث يعيش في مناخ معقد وشاذ ، فهو قد يلتقى مع رؤيا القرن العشرين عند الغرب ، وقد يلتقى مع رؤيا القرن التاسع عشر عند شعراء البلدان الاشتراكية، ولكنه في النهاية يحس إحساساً عميقاً بمسافة ما بينه وبين كل من الفريقين . ذلك أن الاختلاف بين رؤيا القرن الماضي والرؤيا الحديثة في الشعر ليس اختلافاً حضارياً، أى ليس اختلافاً في النوع ، وإنما هو اختلاف في «وجهة النظر» كما أنه اختلاف في «درجة التطور الاجتماعي» . وكلاهما عنصران في تكوين «الرؤيا» الشعرية، ولكنهما — بالقطع — ليسا الرؤيا نفسها . الحضارة الأوربية ، في جوهرها الأصيل ، تنعكس على شعر أراجون وافتوشنكو بنفس المقدار الذي تنعكس به على أزرا باوند وإليوت . غاية ما هناك أن هذه الحضارة من التنوع بحيث تسمح لوجهات النظر المختلفة ودرجات التطور المتباينة أن تنعكس بدورها على أعمال الشعراء . وليست وجهات النظر ودرجات التطور ، في التحليل النهائي، إلا القشرة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تلون الحضارة الغربية في جانب منها بلون ، كما تلون الجانب الآخر بلون مختلف . إلا أن تعدد الألوان لا يفقد الكيان الحضاري للغرب وحدته العميقة التي يستمدّها أساساً من تراث عريق مشترك ، وتقاليد واحدة متجذرة في الوجدان . بل إن هذه القشرة السياسية والاقتصادية في الشعر ، ليس لها الدور المباشر كما هو الحال في الفكر .

أما الشاعر العربي الحديث ، فلا يربطه بالتراث الغربي إلا الجانب الإنساني العام ، فليست هناك وحدة حضارية تصل بينه وبين الشاعر في غربي أوروبا أو شرقيها . ذلك أننا نعيش في ظل حضارة متخلفة كفيفاً عن حضارة الغرب .

ونحن إذا كنا نستطيع أن نعيش الحضارة الغربية عن كتب في المستوى التكنولوجى ،
فلأننا لا نستطيع أن نقوم بنفس العمل في المستوى الفنى . بل إن « استيراد »
الجانب التكنولوجى من حضارة الغرب ، قد أدى إلى « تقدم » الخطى الصناعية
في المجتمع العربى ، بمعدل تتسع بواسطته الهوة بين الجانب المادى في حياتنا
والجانب الفكرى . بل إن استيراد الفكر مع الصناعة ، كان له أثره الفعال في
تضخيم الإحساس بالانقصام القائم بين الواقع الخارجى والواقع الداخلى عند
الإنسان المثقف . ويقف الشاعر العربى الحديث على فوهة بركان يغلى منذ مائة
عام بتفاعلات غريبة معقدة ، تفصله عن ركب الحضارة الإنسانية في ذروة
تعبيرها الفنى بأوروبا ، ما لا يقل عن أربعة قرون ، وهى المسافة التاريخية بين
نهضتهم ونهضتنا . وبالرغم من أن الرؤيا الحديثة في الشعر قد أصبحت لغة إنسانية
عامة ، يحق للشاعر أيما كان أن ينتهجها أسلوباً للحياة والفن ، فإن الشاعر العربى
الحديث يحس اليوم أكثر من أى وقت مضى بقوسين كبيرين يحيطانه من جميع
الجهات . فهو ، أولاً ، محاط بتراث محدد في الفكر والشعر ، وهو ، ثانياً ، محاط
بأغلبية قارئة تمثل لحظات منحطة في حضارتنا هى لحظات التخلف المرعب والنكسة
المريرة . وبين هذا الواقع الصخرى ، والمثال البلورى المتاح له في قراءة الشعر
الغربى الحديث ، يتمزق كما لم يتمزق أحد في تاريخنا ، من الرواى إلى الكاتب
المسرحى إلى المفكر ، لان القوالب الموضوعية لدى هؤلاء تفسح أمامهم المجال
لعمليات التوفيق (المصطنع أو الأصيل) بين أحدث منجزات التكنيك الغربى
والتجربة المحلية الغائرة في الوجدان العربى .

يحيا شاعرنا الحديث إما في شوارع لندن وباريس ومكتباتها مباشرة ، وإما
على أعتاب الصحف ولجان الشعر والبرنامج الثانى وندرجات الجامعة وفصول
المدارس في القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق . وسواء كان هنا أم هناك ، فهو
يعانى معاناة الأنبياء هول المسافة بين التراث والرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين
الواقع وهذه الرؤيا . فالتراث عندنا — ولو أن خامته عند بعض أسلافنا كأبى نواس
ليست فوق الشبهات — إلا أن له قداسة العقائد الدينية . والعقيدة ، مهما تناقضت
مع حياتنا اليومية ، فهى دائماً على صواب ونحن على خطأ . لذلك كان الانفصال

بين أنبياء الحداثة في شعرنا وبين التراث ، مجرد انعكاس للانفصال التاريخي بين العقيدة والسلوك . لذلك أيضاً كان الشعر الحديث عودة حقيقية للحياة ، لا بالمعنى الساذج حين يقال إن هذه العودة تتمثل في اتخاذ لغة الواقع البوي لغة للشعر ، وإنما بالمعنى الجوهرى الأعمق حين يتوقف - بهذا الشعر - الانفصال بين عالم الإنسان الداخلى وجذوره الفكرية المبطنة في قلب الأرض . أى عندما تصبح لنا حياة واحدة حقيقية . . لا حياتان ، إحداهما قناع .

ونحن نستطيع أن ننسى خمسين عاماً من نهضتنا حين نتحدث عن الشعر . فلعل ثورة عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكرى وطه حسين في أوائل هذا القرن هى البادرة الأولى في حياتنا الشعرية ، لأن تلقى عن كاهلنا عواقب الوجه السالب في التراث ، ونتجه إلى حضارتنا في تكاملها الحى العميق ، نستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بيننا وبين ذروة الحضارة الإنسانية المعاصرة في أوروبا . كان طه حسين يستلهم « كورنيليوس » ديكاكارت - على نحو من الأنحاء - في معالجة الشعر الجاهلى ، وكان شكرى والعقاد يتذرعان بهازلت وكوليريدج ووردزورث في معالجة الكلاسيكية الجديدة من البارودى إلى شوقي . . ولقد اهتزت أيامها فكرة التراث اهتزازاً شديداً ، بفضل الفاعلية الحارة للمناهج الأوربية في نقاد جبل الثورة . أجل ، فقد كان الشق الآخر من القضية ، الواقع المعاصر ، يهتز هو الآخر تحت وطأة إرهابات الثورة المصرية ، والثورات العربية المعاصرة لها . وقد تحالف اهتزاز التراث - بمعناه السلبي الاجترارى - مع اهتزاز الواقع الحضارى في خلق « موجة جديدة » أينمت ثمارها في النقد والشعر معاً . ولم تكن « أبولو » إلا إحدى هذه الثمار في حقل الشعر ، كما كانت دراسات العقاد حول الشعر المصرى وكتابات طه حسين حول مراحل تطور الشعر العربى ، بمثابة « المراجعة الجديدة » لمختلف أشكال التراث ، من أقدم شاعر جاهلى إلى أحدث شاعر معاصر . كانت هذه المراجعة بمثابة « أولى مراحل التطهيرة » لآثار العقد الموروثة من مركبات النقص لإزاء التراث من جانب ، والحضارة الغربية من جانب آخر .

إلا أن هذه الموجة لم تستمر أكثر من عشرين عاماً، أجهضت فيها الثورات العربية المتوالية ، وترعرعت السلفية الفنية بالعودة المحمومة إلى التراث منذ نهاية

الثلاثينات عند بداية الحرب الثانية إلى أوائل الخمسينات مع ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ . فهما يكن من شأن الانفجارات خلال هذه المرحلة السوداء من تاريخنا الحديث ، إلا أنها في خطوطها العريضة لم تخرج عن كونها مرحلة التركة في حياة جيل الرواد . فقد أصابه إخفاق الثورات وويلات الحروب بجنبة أمل عميقة ، كان من نتائجها الأساسية اغتيال حركة التجديد الحديثة في الفن والأدب والفكر ، والاتجاه فوراً إلى الأطر العقلية الجاهزة عند الأسلاف . وهكذا انبثقت السلفية الجديدة من صلب الثورية الأولى ، وأضحى العقاد عند أبناء جيلنا الحديث ممن لم تتح لهم مطالعة آثاره الأولى ، رمزاً مجسماً للسلفية والتخلف ، وأمسى عند أبناء الجيل السابق علينا مباشرة (كلويس عوض ومحمد مندور) نموذجاً لليأس يستوجب القرار إلى أوروبا .

وأقبلت الموجة الجديدة الثانية من وراء البحار مع هذه الرياح القادمة من أوروبا . ودخل أبناء الأربعينات والخمسينات من الجيل الأكاديمي في جولة قاسية مع جيل الرواد ، باسم « الحمس في الشعر » عند مندور ، ثارة ، وباسم « الاشتراكية في الأدب » عند لويس عوض ، ثارة أخرى ، إلى أن تمت الغلبة النظرية لجيلنا في المعركة الشديدة الحاسمة بين طه حسين والعقاد من جانب ، وفنقاد الأدب الواقعي من جانب آخر . هذا في مصر ، أما في بقية أرجاء الوطن العربي فقد اتخذت شكلاً آخر هو التطبيق العملي ، حيث جاءتنا من العراق ، على وجد التحديد ، البشائر الأولى لنجاح معركة التجديد على يدى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب .

علينا أن ندرك هذه الأبعاد التاريخية لقضية الحداثة في شعرنا ، حتى نستدل منها على علامات الطريق إلى مجموعة المشكلات الأساسية التي تواجه وتوجه هذا الشعر . فالمستوى الكيفي المتخلف للحضارة العربية الراهنة ، هو الذى باعد بيننا وبين الاتصال الوثيق بركب الحضارة الإنسانية . ومن ثم كان علينا أن نستورد نظريات النقد الأدبي كما نستورد محطات الكهرباء ، كذلك كان علينا أن نستورد أحدث منجزات التكنيك الشعري كما نستورد نظريات التربية والتعليم والفكر الفلسفي والاقتصادى والسياسى والقانونى — وليس الاستيراد في ذاته بعيب ،

على أن يكون استيراد التفاعل ، لا الأخذ دون العطاء .

ولم يكن لدينا طيلة القرن الذى يبدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر ، مانعطيه ، فتولدت العقد ومركبات النقص . كذلك تسبب هذا المستوى الحضارى المتخلف فى إبراز قضية التراث إبرازاً مبالغاً فيه ، مما أدى إلى تعطيل نمونا الروحي أمدأ طويلا . وانعكست هذه البطالة الروحية فى درجة الانقسام العالية بين فكرنا وسلوكنا .

النقطة الثانية التى يجب ألا تغيب عن وعينا بصدد هذه القضية ، هى أن الحركة النقدية الطبيعية للشعر كانت سابقة دائماً على الشعر الطليعى حتى بداية الستينات . بل إن ما أثمرناه من شعر فى أحضان الحركة النقدية المرافقة له كان يقل عنها من حيث المستوى لا من حيث النوع . أكثر من ذلك ، أنه كان يحدث أن يجمع الناقد الثورى إلى صفته الفكرية هذه ، صفة الشاعر المتمرد أيضاً . إلا أن مستوى الخلق عند هذا الناقد الشاعر - كالعقاد والمازنى وشكرى - كان يقل عن مستوى الفكر النقدى وعلى النقيض من ذلك تماماً بدأت الحركة الحديثة فى الشعر العربى ، فقد سبق الشعر الحديث ، النقد الحديث ، وصاحبت هذه الأسبقية درجة من النضج والعمق لم تصاحب النقد إلا فى سنواته القليلة الأخيرة . وقد حدث أن جمع الشاعر الحديث بين الشعر والنقد ، فكان شعره أقوى من نقده بكثير .

والنقطة الثالثة هى أن شعرنا الحديث ، فى مختلف مراحل تطوره ومنذ بدايات الحمل به إلى مولده ، اقترن إلى حد كبير بحركة الأدب الواقعى من ناحية ، والمذ الثورى للشعوب العربية من ناحية أخرى . أى أنه التزم - جمالياً - بصياغة النماذج الواقعية فى الأدب « الاشتراكى » ، كما التزم - اجتماعياً - بالانفصال الجماهيرى فى بلادنا . ولقد تسببت هذه العلاقة المزدوجة بلا ريب فى خلق العديد من سمات - ومشكلات - هذا الشعر .

لقد تبلورت هذه النقاط الثلاث - تاريخياً - على مرحلتين : الأولى هى مرحلة « الرؤية » الفكرية للفن والواقع ، والمرحلة الثانية هى « الرؤيا الحديثة للشعر » . وقد ضمت المرحلتان أعرض جبهة لحركة الشعر الحديث ، بكل ما تعنيه هذه

الجبهة من صراعات وتيارات متعارضة .

التيار الأول يمثل « السلفيون الجدد » ، وهم أولئك الذين ارتبطوا سياسياً بحركة القومية العربية ، وارتبطوا فنياً بوحدة التفعيلة كأساس وزنى بديل للمود الخليلي . لقد بدأت أشعارهم حياتها نابضة بالحس الثوري الذي تمليه الفكرة القومية في تناقضها مع الأنخطبوط الاستعماري وتليتها لمشاعر أمتنا الراغبة في إقصاء التخلف . كما بدأت هذه الأشعار حياتها نابضة بالنغم الموسيقى الجليد الناجم عن التجربة الوزنية الجليدة . إلا أن هذين الجناحين - الالتزام القوي ووحدة التفعيلة - لم يتمكنوا من النهوض بالحركة الوليدة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . فأصبح الارتباط السياسي بالقومية العربية مضموناً بالغ التعميم لا يتسع لاحتواء اهتزازات العصر وتموجات الحضارة التي يحياها الشاعر . كذلك انتهى هذا المضمون الثوري في بدايته إلى نوع من الشعارات الجففة التي لا تستطيع أن تلبى احتياجات القارئ العربي الحديث في ملاحقته اللاهثة لتوترات العالم المحيط به . وكان من الطبيعي أن يصاب لإنتاج هذا التيار بالحناف والوار ، بعد أن أصبح الحس القومي عند الإنسان العربي سابقاً على إبداع الشاعر الذي لم يعد أمامه سوى التسجيل والتقرير والعتاف ، فأصبحت الصحيفة اليومية أكثر أهمية من هذا الشعر . في المستوى الفني ، تحولت وحدة التفعيلة إلى قالب حديدي جديد لا يرحم الشعر من « اللجام » الموسيقى في إطار الوزن الخليلي . ومن ثم كان المضمون العام الجف ، يلتقي بصورة عفوية مع القدر الموسيقى المخطط في صورة التفعيلة ، فيتج عن هذا اللقاء الطبيعي ما ندعوه بالكليشيه الشعري إن جاز التعبير عن مجموعة العواطف المنغمة وفق أنباء النضال القومي ، وأشكال التفعيلة الواحدة .

كانت الأصول الفكرية لهذا التيار ، تنبع من أربعة مصادر . أولاً أن علاقة هؤلاء الشعراء « بالثراث » ، علاقة أشبه ما تكون بالارتباط العقائدي . فكما أن الفكرة القومية تختلط عند بعضهم أحياناً بالدين ، كذلك فإن علاقة غالبيتهم بالثراث الشعري العربي علاقة عقائدية ، يجوز فيها الاجتهاد ، ولكنها ترفض التحرر الحقيقي والثورة الحقيقية . من هنا يظل شبح الثراث جاثماً فوق ملكاتهم الخالقة سره عن طريق اللغة ، أو الفكر ، أو الشعور . الثراث عند هذا الفريق

يتحول إلى تيار دافق لا شعورى يملئ على الشاعر - وهو منوم فيما يشبه الغيبوبة الصوفية - ملامح التكوين الحضارى المتخلف عن عصرنا ، متمسكاً بأهذاب القشرة القومية المختلطة - عند بعضهم - بالدين . لذلك نحن نعابش بفرحة المحاولات الأولى لشعراء هذا التيار ، لأنها محاولات الاجتهاد للتحرر والانطلاق ، ولكننا نصاب بخيبة أمل حقيقية عندما تنضب التجارب وتجف وتصبح خواء من أى زاد جديد . المصدر الثانى ، هو امتداد للمصدر الأول ، ذلك أنه يتلور عند السلفيين الجدد فى الارتباط « بالمطلق » ، لأنه الجدار الذى يستند إليه السلفى ، ويقيه شر « الانحراف » عن التراث . لقد استبدل المطلق القديم « وحدة البيت » بمطلق جديد هو « وحدة التفعيلة » ، ولكن المطلق فى ذاته لم يتغير بين القديم والجديد ، فهو موسيقى القافية وحرف الروى عند القدماء ، وهو موسيقى الأشطر المترابطة بالتفعيلة الواحدة عند الجدد . فالموسيقى الوزنية « الخليلية » هى المطلق الفنى عند هؤلاء وأولئك . هكذا يرتبط السلفيون الجدد بالمضمون ارتباطاً مرحلياً - إذا اتفقنا على أنه ليس هناك مضمون أبدي خاصة إذا كان هدفاً سياسياً - بينما هم يرتبطون بالشكل ارتباطاً إستراتيجياً مطلقاً . وهذا هو المصدر الثالث : الشكل .

إن السلفيين الجدد هم كبار الشكليين فى جبهة شعرنا الحديث . لذلك أيضاً ، فهم يمثلون أقصى اليمين فى هذه الجبهة . السلفيون الجدد يتمتعون عند البعض بسمة طيبة هى أنهم أكثر شاعرية ، وهم عند البعض الآخر كلاسيكيون ذوو نبرة عالية . هؤلاء وأولئك يرون الشعر « شكلاً » فقط . أما السلفيون الجدد فلإنهم يرون أنفسهم منطقيين إلى أبعد حد ، لأن الشكل يرتبط تلقائياً بالمطلق ، والمطلق يرتبط تلقائياً بالتراث . والتراث عندهم « بناء عقائدى » سواء كانت العقيدة قومية أو دينية ، أو اختلطت هذه بتلك . وهنا يأتي المصدر الرابع والأخير : الرؤية الفكرية لواقع والفن . إن جبهة الشعر الحديث تضم هذا التيار لسبيين واضحين : لأن الارتباط الثورى بالحركة القومية هو اتجاه تقضى ترحب به أية جبهة تقدمية للتفكير الفنى ، ولأن وحدة التفعيلة مقدمة ثورية لا بد منها لحركة الشعر الحديث إذا شاءت الانطلاق إلى الآماد الرحبية . غير أن الوجود

الشعري لهذا الفريق ضمن حركة الشعر الحديث، لا يعنى بأية حال أنه من أبناء الرؤية الحديثة للشعر. وإنما يقصد بهذا الوجود، في مجال التحديث، أنهم من أبناء «الرؤية الفكرية» للواقع والفن حيث يفصلون إحدى جزئيات الحضارة - وهي القومية - ولا يتصورون مرحلتنا الحضارية الراهنة في إطار العصر الحديث ككل. إن هذه الرؤية الفكرية وحيدة الجانب، لأنها تفصل ما لا سبيل إلى فصله، ولكنها رؤية منطقية مع موقفهم من التراث والمطلق والشكل. الرؤية الفكرية في حد ذاتها، أحد عناصر الرؤية الحديثة في الشعر، ولكنها بمفردها لا تشكل إلا انفصالا شبيكياً في العيز الشاعرة، فتصاب من ثم بفقدان البصر، أو البصيرة الشعرية: أو الرؤية الحديثة في الشعر. إن النظرة وحيدة الجانب من شأنها أولاً تضخيم الظاهرة، وثانياً عزلها عن غيرها من الظواهر، وثالثاً إيقافها عن الحركة، أى عن التطور. وتتحول الظاهرة مع مرور الأيام إلى عقيدة شمولية ثابتة، لا علاقة لها بالشعر، وإن كانت ترتبط بالقومية أو بالدين أو بكليهما معاً.

وتمثل قيادة هذا الاتجاه في أعمال نازك الملائكة وأحمد عبد المعطى حجازي، بصورة أساسية. ولكن الدائرة تتسع فتشمل إنتاج أكثر من أصابع اليدين في المنطقة العربية، من الشعراء المجهدين. فلا شك أن الأعمال الأولى لنازك الملائكة وحجازي تتدفق بالحياة والعنى، بالرغم من ارتباطهما السياسي، بل إن هذا الارتباط، مع التحرر الوزني نسبياً، كان من الأسباب المباشرة لما تميزت به «شظايا ورماد» و«عاشقة الليل» و«مدينة بلا قلب» من حرارة التجارب الأولى وبكارتها. إلا أن الرسم البياني لتطور كل من الشاعرين يسجل هبوطاً ملحوظاً، نستشنى من ذلك محاولات حجازي المتأخرة في تجاوز أسوار الدائرة الضيقة كما تبدو في قلة نادرة من قصائد ديوانه الأخير، أما نازك الملائكة فلأنها تتجه بنحى واسعة نحو نهاية الشوط، إلى الخاتمة الأسيئة لهذا التيار السلبي الجديد، وهي التحجر والجمود واحتلال جانب المحافظين بحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. إن خطواتها التقليدية تقودها بالرغم عنها إلى حافة «اللاوجود» الشعري الذى أصاب المحافظين السابقين، حين كتبت قصائدها في العمود الخليلي كاملاً غير منقوص. بالطبع، هي لا تعلم الحجج الساذجة التي تقول بأن لكل تجربة

شكلها الخاص، ومن الممكن للشكل «القديم» أن يعبر عن تجربة «جديدة»، تلك الحجج التي بارت منذ بعيد، منذ تعرفنا على طبيعة الرؤيا الحديثة في الشعر كقيض للرؤية الشكلية عند السلفيين الجدد.

والتيار الثاني يمثله «الرومانسيون الاشتراكيون»، أولئك الذين أرهصت بهم أرض الواقع المتفجر بالثورة الاجتماعية. فقد كان الشعب ولغة الشعب من الشعارات السياسية والأدبية الرائجة طيلة المد الثوري. وبينما لم تحرز الشعارات السياسية أية مكاسب ثورية في مجال الواقع، فإن الشعارات الأدبية قد حققت نجاحاً ثورياً لا شك فيه في مجال الفن. فنذ دعوة سلامة موسى إلى الأدب المرتبط، إلى دعوة لويس عوض إلى الأدب في سبيل الحياة، إلى دعوة أنور المعداوي إلى الأدب الملتزم، إلى معارك محمود العالم وحسين مروة وغائب طعمه وعلى سعد وصلاح خالص من أجل الأدب الواقعي، كان الشعر الحديث يمثل الجوانب الخاصة به من الدعوة إلى الالتزام، كاستخدام لغة الحديث وهجران التقرع للغوى والاتجاه إلى الموضوعات الوثيقة الصلة بحياة الناس والبحث عن صياغات تتلاءم مع طبيعة هذه الموضوعات، كالأقصوصة الشعرية. بالإضافة إلى أن الدعوة الاجتماعية أكثر شمولاً من الفكرة القومية، وبالتالي فهي أكثر قرباً من المفهوم الحضاري العام للثورة. هذا القرب ينزع عن عيون أصحابها غشاوة التعصب الشوفيني للتراث، وبالتالي للمطلق، والشكل. إلا أن الرؤية الفكرية للواقع والفن ظلت هي الرابطة التي تصل بين هذا الفريق وبين أبناء الفريق الأول. وبالرغم من أن القائمة الخاصة بالرومانسيين الاشتراكيين تضم أكبر عدد من أسماء الشعراء العرب، إلا أن أهم من يمثل هذا الاتجاه هو الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي. لقد جاءت غالبية قصائده منمردة على الجانب السلبي من التراث، غير حريصة على المطلق الخليلي في موسيقى الشعر، وبالتالي لم يكن البياتي قط شكلياً في اتجاهه الفني. شعر البياتي - على سبيل المثال - لا يقوم بعملية فصل متعسف لإحدى جزئيات الحضارة - كالقومية - وإن كان يركز بشكل واضح على الوجه الاجتماعي. واقتربه من المفهوم الحضاري العام للثورة، يجعله أكثر قرباً من التراث الإنساني، وأقل ميلاً إلى المطلقات في الحياة والفن، وأبعد ما يكون عن الشكلية الثابتة

المفرغة من أية همزات وصل بالظواهر الأخرى ، والمتوقفة أحياناً عن الحركة .
 إلا أن قصائد شعراء هذا التيار ، ومنهم البياني - باستثناء قصيدتيه الرائعتين «عذاب الحلاج» و«حنّة أبي العلاء» - تغلب عليها الرؤية الفكرية دون الرؤيا الحديثة في الشعر ، لأنها ترتبط تلقائياً بالعنصر الاجتماعي في الحضارة كعنصر وحيد أحياناً ، أو كعنصر حاسم وموجه أحياناً أخرى . وهما كان هذا العنصر أكثر رحابة من العنصر القوي ، فلأنهما يشتركان معاً في النظرة الوحيدة الجانب ، التي من شأنها التضخيم والمبالغة في أحد الجوانب دون النظرة الكلية الشاملة ، التي أدعوها بالمفهوم الحضاري العام .

وبالرغم من رواج تسمية الواقعية الاشتراكية لهذا الشعر ، إلا أنه بعيد كل البعد عن الواقعية ، وإن كانت الرؤية الفكرية للجانب الاجتماعي تفضي عليه - مجازاً - صفة الاشتراكية . الرؤية الفكرية تجعل من هذا الشعر شعراً اشتراكياً ، ولكن هذه الرؤية نفسها في مستوى الفن تجعل منه شعراً رومانسياً . مع اختلاف مظهره ، هو أن الرومانسية تلح على ذات الفرد ، بينما هذا التيار يلح على وجدان المجتمع . أما من حيث الجوهر فإن شعراءنا الاشتراكيين ينظرون إلى الفرد والمجتمع والحضارة نظرة رومانسية في جوهرها ، عمادها التضخيم والمبالغة في الأحاسيس والعواطف - التي تصل ببعضهم إلى حافة الكاينيكاتور - والتركيز على أن الجوهر الإنساني هو الخير والظروف الخارجية هي الشر ، واستعداد النفي والغربة - لا كروياً إنسانية شاملة - وإنما على المستوى الفردي المباشر . يضاف إلى هذا المضمون الرومانسي قلة الاهتمام - عن عمد أحياناً وعن جهل أحياناً أخرى - بالعناصر الجمالية في الشعر ، اقتناعاً - أو قصوراً - بضرورة تلويب المسافة بين الشعر والحياة . الرومانسيون الاشتراكيون يقفون - فكرياً - في الطرف النقيض من السلفيين الجدد ، ولكنهم - فنياً - يلتقون : فالسلفيون يحملون لواء الشكل ، والاشتراكيون يحملون راية المضمون . كلاهما ، داخلياً ، مقتنع بالوهم النقدي المتخلف الذي يقسم العمل الفني إلى شكل ومضمون . من هنا لا تشفع للاشتراكيين يساريتهم الفكرية في قيادة الاتجاه الثوري للشعر الحديث . والتيار الثالث يمثل مرحلة «رد الفعل» ، فنياً وفكرياً ، على السلفيين الجدد

والرومانسيين الاشتراكيين ، جميعاً . أولئك هم أبناء مدرسة «التجاوز والتخطي» ،
التي تعبر أسوار حضارتنا بقصد النوبان في أعلى مستوى حضارى بلغه العالم
المعاصر ، هروباً من مرحلة التخلف المرير التي نجتازها نحن . أولئك يرفضون التراث
والمطلق والشكل والرؤية الفكرية ، بغير مساومة ولا تجزىء ولا تردد . إنهم يتصلون
بالرؤيا الحديثة في الشعر بغير مواكبة لواقعهم الخاص ، وإنما بالانصهار في بوتقة الإنسان
الحديث وحضارته المتبلورة في أوروبا . هؤلاء تمردوا حياتياً أولاً على كافة أشكال
المطلق من مقدسات التراث إلى مقدسات الواقع الراهن . لذلك جاء تمردهم الشعري
مطابقاً لتمردهم الواقعي ، فأقبلوا يحطمون الصباغة الحليلية قديمها وجديدها ،
ويزقون الارتباط «العائلى» بالتراث لتتحرر ذواتهم أولاً ، وهي مصدر كل
شعر ، من أى قيد موهوم . رفضوا القشرة القومية والمحتوى الاجتماعى للثورة ،
كأية تفاصيل تحول بينهم وبين التهام الحضارة كوحدة واحدة لا تتجزأ . من هنا كان
إحساسهم العميق بضرورة تجاوز مرحلتنا الحضارية المتخلفة ، وتخطيها إلى أعتاب
حضارة «الإنسان» في الغرب . لذلك ، أيضاً ، ارتبطوا مصيرياً بالتراث الغربى
في الشعر ، خاصة في أحدث منجزاته : الرؤيا الشعرية . إن من بين شعراء هذا
التيار قلة نادرة من المثقفين ثقافة جادة في بلادنا كتوفيق صايغ وجبرا
إبراهيم جبرا .

وربما كانت كلمة «تيار» هنا لا تفيد شيئاً ، لأن الرؤيا التي تجمعهم هي بعينها التي
تفرقهم . إذ بهم يبدأ الشعر مرحلة التعدد والتنوع اللانهائى . فأنت لن تستطيع أن
تقارن بينهم إلا في أوجه الاختلاف ، وما يضعهم في مكان واحد هو لقاء الصدفة ،
إذ ينتمون إلى مفهوم حضارى عام مشترك . ولكنهم سرعان ما يفترون بناء على
هذا اللقاء نفسه ، لأن الرؤيا الحديثة التي يجتمعون عندها ، هي ذروة التفرّد
والتردد والذاتية ، من ناحية الكينونة الشعرية ، بينما هي قمة الشمول الإنساني
من حيث ماهيتها . ولعل هذا التزاوج الذي يبلغ درجة الالتحام بين الخاص
والعام في هذا الشعر ، هو المظهر الأول للرؤيا الشعرية الحديثة . ولعلها أيضاً نهاية
الازدواجية الحقيقية بين الشعر والحياة . ولعلها ثالثاً مصدر المسافة الشاسعة بين
هذا الشعر والقراء العرب ، لأن القراء يعيشون بين أسوار تجاوزها هؤلاء الشعراء ،

فلم ير القراء سوى الضباب وانعدام الرؤية لا غموضها . . إن أبناء هذا التيار يقودون حركة اليسار المتطرف في نطاق جبهة الشعر الحديث ، إنهم يسارعون اليسار إن جاز التعبير . وهم بذلك - ولا مجال للعجب - يلتقون مع أقصى اليمين في الإنسلاخ عن حضارتنا ككل ، يلتقون مع اليسار الفكري في الشمول وعمق النظرة . ولكنهم سرعان ما يتجاوزون السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، لأنهم يتخطون الرؤية الفكرية للواقع والفن ، إلى آفاق الرؤيا الحديثة في الشعر ، آفاقها التي لا تحد . إنهم يتناقضون مع شكلية السلفيين ومضمونية الاشتراكيين معاً ، لأنهم يرفضون هذا التصور للعمل الشعري ، كشكل ومضمون ، ويتقدمون إلينا بتصوير جديد ، هو الرؤيا القريبة من نبوءة العراف . هذا التيار من الشعراء منى في وطنه ، ضائع في مجتمعه ، غريب في عالمه ، ولكنه لا يميل إلى تسطيح التجربة الإنسانية بتقسيمها إلى خير وشر كما يحاول الرومانسيون في تبسيطهم المبثذل . ولهذا فإن إحساسهم بالغربة والنفي ليس إحساساً رومانسياً قريباً من «الطرشة العاطفية» (حسب تعبير الدكتور مندور) ، وإنما هو إحساس كوني مصري بالغ الرهافة والعنق . وهو شعور لم يتولد عن العتمة التي يتوه الرومانسي في ظلالها ، ولكنه نتاج الوضوح الكامل ، مصدر الرعب الحقيقي . هذا التيار ، في كلمة ، هو احتجاج مذعور على حضارتنا ، وليس معاشة لها .

أما التيار الرابع والأخير ، فهو القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر ، لأنه معاشة حارة وعميقة لكافة جوانب المرحلة الحضارية المتخلفة التي نجتازها . إنه تيار لا يعايش أحد الجوانب - كالقوميين والاشتراكيين - دون بقية الجوانب ، وهو لا يتخذ مبادرة رد الفعل فيتسلق الأسوار ويهرب رافضاً هذه الحضارة بكل ما فيها . إنه يختار الطريق الصعب ، فيرفض الحلول الجزئية التي تقدمها الرؤية الفكرية للواقع والفن ، كما يرفض التجاوز والتخطي إلى مرحلة الرؤيا الشعرية الحديثة في الغرب ، وإنما هو يختار «معاناة» حضارتنا في مختلف جوانبها السالبة والموجبة ، فيتخذ موقف الرفض الصارم لكل ما هو سالب . ويتبنى في صراحة ملهة كل ما هو موجب . ويتحمل أعباء القيادة الثورية لجبهة الشعر الحديث ، يحفظ لها «الرحلة» - لا التوازن - كما يحقق لأطرافها شروط الصراع الحر .

إن هؤلاء الثوريين يحاربون أقصى اليمين وأقصى اليسار بغير تملق ولا تسليم ، لأنهم يؤمنون حتى التنازع أن الشعر العربي الحديث هو « رسالتهم » الأول إن لم تكن الوحيدة ، هو سلاحهم في معركة الإنسان بين الحضارة والتاريخ . لذلك يستوعبون كافة العناصر الحضارية الصانعة لمأساة التخلف في بلادنا من التراث إلى اللحظة المعاصرة ، الحصب والعقيم ، ثم يعايشونها - ولا أقول يصوغونها - في حرارة التجاوب والانفعال والتجربة ، في كافة مستويات المعرفة والحديث ، فكرياً ونفسياً وجمالياً . ثم يعانون مرارة الخلق الأول ، للتجربة الشعرية الأصلية والحديثة معاً .

هذا التيار الثوري يقوده جناحان يلخصان بأمانة وصدق الازدواج الكامن في حضارتنا : الجناح الأول هو الشعر الذي كتبه في أواخر حياته بدر شاكر السياب ، وما يزال يكتبه خليل حاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر ، على اختلاف مستويات المهبة والثقافة والتجربة . والجناح الثاني يقوده شعراء العامة المصرية في القاهرة ، وشعراء العامة اللبنانية في بيروت . والجناحان كلاهما تجسيد دقيق لمختلف مراحل التطور الشعرى الحديث ، من الرؤية الفكرية للواقع والفن في إطارها القوى والاشتراكي ، إلى الرؤيا الجديدة في الشعر بالتجاهيه العربي والعامى الشعبي . إن هذا الشعر ، وحده ، هو الأمل في شعر عربي حديث يتساق مع جدارة مع الحركة الشعرية الحديثة في العالم المتقدم . لأنه ، أولاً ، ينطلق من حضارتنا ، وبالتالي فهو شعر أصيل مهما اختلف مع التراث أو المطلق أو الشكل أو الرؤية الفكرية . وثانياً ، لأنه ينطلق من حضارتنا « ككل » ، يتمثل كافة عناصرها في مختلف مستوياتها ، لا يقتصب إحدى جزئياتها ولا يغتال أحد جوانبها ولا يبالغ في تضخيم أحد محاورها . ولأنه ، ثالثاً ، ينفص غبار العقد التاريخية ومركبات النقص ، فيتناول الظاهرة الشعرية في حركتها وتفاعلها مع بقية الظواهر الشعرية في العالم .

بقي أن نعرف كيف يدور الصراع بين هذه التيارات المتباينة التي لم تجمعها في دائرة واحدة سوى الحاجة التاريخية ،

الفصل الثاني

صراع المناقضات في صفوف الشعر الحديث

الجهة بلغة السياسيين هي حلف طبق منظم تحكم حركته وتوجهها علاقات القوى الاجتماعية المتحالفة . وذلك بميزان بالغ الحساسية هو الجماهير . فهي التي تستقطب بوحى من مصالحها الحقيقية ، القوى القادرة على القيادة . وقد يمتد الاستقطاب فتتفصل بعض هذه القوى لتتولى القيادة منفردة ، ولحسابها وحدها . فالعوامل التي تجمع الأطراف المتصارعة ، تقابلها عوامل مناقضة لها تعمل على التفريق بينها . وفي النهاية إذا كان التكتيك المرحلي يعمل على التجميع ، فربما يؤدي التخطيط الاستراتيجي على التفريق والصراع العلني :

لن نستطيع بطبيعة الحال تطبيق قاعدة سياسية على نشاط إنساني مختلف كالشعر . ولكننا بوحى منها نقول ، إن عوامل التجمع بين أطراف حركة الشعر الحديث ، كانت منذ خمسة عشر عاماً ، على درجة ما من القوة تكفل قيام جهة مشتركة . كانت عوامل التجمع على درجة من القوة ، لأن الحركة الشعرية الجديدة كانت ما تزال تخطو أولى خطواتها بكل ما تشتمل عليه من عناصر الضعف ، لم تكن أصداء محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي قد خفتت بعد ، بل لم تكن «الشوقيات» قد تنحت نهائياً عن مكان الصدارة من ركب الشعر العربي المعاصر . وبالرغم من البشائر الأولى التي حلت لواءها ترجمة على أحمد باكثير لمسرحية شكسبير «روميو وجولييت» في إطار الشكل الشعري المرسل ، و ترجمة محمد فريد أبو حديد لمسرحية «ماكبت» في نفس الإطار الوزني ، إلا أني لا أميل في صياغة هذا البحث إلى الاتجاه التاريخي الذي يرصد الظواهر حسب ترتيبها الزمني بقدر ما أميل إلى الاتجاه الموضوعي الذي يلتقط من الظواهر أكثرها تجسيدا للقضية التي نحن بصدها الآن ، وهي كيف تم الصراع بين تيارات الشعر الحديث ، وكيف تمت الوحدة بينها ، ثم كيف سقطت قلاع هذه الوحدة ؟

للإجابة عن هذه التساؤلات ، ينبغي أن ننسى مؤقتاً ، الإرهافات الشكلية للشعر

الحديث لأن قيمتها التاريخية لا تثبت بصورة آلية قيمتها الفنية الواقعية ، فنحن لا ندري إلى أى مدى كان لهذه «الجنود» فضل إمداد التجارب الجديدة بعناصر الحياة . وإنما ندري أن ثمة مفاتيح في حوزتنا، نستطيع بواسطتها أن نكشف علامات الطريق إلى جبهة الشعر الحديث . فليس ما يهمنا الآن هو كيفية ظهور الشعر الحديث ، بقدر ما يعنى على أى نحو ظهرت تياراته العديدة ، واتخذت لنفسها أشكالاً موحدة للصراع فيما بينها، هى ما ندعوه بالجبهة أو الحركة التجديدية الحديثة في الشعر العربي .

ولعل أولى هذه العلامات التى تقودنا إلى مناخ شعرنا الحديث ، هى مقدمة ديوان « بلوتلاند » ومجموعة التجارب الشعرية التى ضمها هذا الديوان المنشور عام ١٩٤٧ وإن كانت التواريخ المثبتة في نهاية كل قصيدة تؤكد أن هذه التجارب الشعرية تقع في حياة لويس عوض إبان الفترة التى قضاها في كيمبرج بين عامي ١٩٣٨ و ١٩٤٠ . أى أنها تسبق كافة الإراصات والبدليات التى يشار إليها أكاديمياً بأنها الأصول الباكورة لحركة الشعر العربي الحديث . ولا تنبع أهمية بلوتلاند من ثورته الجارفة على القديم الذى مات ، ولم تعد الثورة عليه من البطولة في شيء ، وإنما تنبع هذه الأهمية من أنه أعطى الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب بمعناه الواسع . فلقد كان من المفهوم أن للشاعر كل الحق في «التجديد» فاحتفل التراث العربي بالكثير من المجددين الذين غيروا كثيراً أو قليلاً في موضوعات الشعر وأغراضه وصوره ومعانيه وأشكاله ، كل حسب قدرته على «الاجتهاد» وحسب سعة الصدر أو ضيقها التى يتميز بها العصر والبيئة . إلا أن الاجتهاد والتجديد في الشعر العربي لم يخرجنا به على طول تاريخه ، عن مجموعة ثابتة من الأصول التراثية ، سواء منها التى تبلورت في قواعد نظرية عند عالم كالخليل ، أو تلك التى تبلورت في نماذج بعينها للقيم الشعرية في تراثنا العربي . وبالرغم من المحاولات الرائدة في طريق الاجتهاد والتجديد لأمثال أبي نواس وأبي تمام، فإن العمود التحليلي لم يتلق هزته الأولى إلا في الأندلس . ولقد آلت هذه الهزة إلى السكونية والثبات فيما بعد ، إلا أنها تركت دلالة خطيرة لا سبيل إلى تجاهلها أو إنكارها . تلك هى دلالة اللقاء بالحضارة الغربية في أرفع مستوياتها ، وأعنى به الفن . فقد كان اللقاء الحضارى العميق بين التراث العربي والشعر

الأوربي ، هو الأب الشرعي لتلك الهزة العابرة التي أصابت العمود الخليلي بجراح ، ولكنها لم تصبه بغير شك في مقتل . ذلك أن الأندلسيين قد كسروا حقاً عمود الشعر في كثير من الأحيان ، ولكنهم لم يتمكنوا قط من كسر عمود اللغة . وهذه هي النتيجة الأولى التي حصل عليها لويس عوض من دراسته للتجربة الأندلسية مع الشعر العربي ، وهذه أيضاً ، هي أولى التجارب التي تبناها في كتابته للشعر بالعامية المصرية . لقد لاحظ في نفس الفترة أثناء دراسته لمبادئ اللغة الإيطالية أن المسافة بين اللاتينية والإيطالية في الحصيللة اللفظية وقواعد النحو والصرف أقل بكثير من المسافة بين اللغة العربية والعامية المصرية . وحينئذ تساءل لماذا يترك المصريون عاميتهم بين جدران التراث الشعبي أو على ألسنة قلة نادرة من الشعراء الموهوبين كبيرم التونسي ؟ ولكن علامة الاستفهام ما لبثت أن ذابت في زحمة حياته العلمية بالجامعة فلم يترك لنا سوى بضع قصائد بديوانه « بلوتلاند » ، وكتاب صغير يؤرخ لرحلته في أوروبا هو « مذكرات طالب بعثة » لم يتح له النشر إلا في تشرين الثاني « نوفمبر » ١٩٦٥ . ولا تعنينا « مذكرات طالب بعثة » إلا في أن كاتبها كان يمتلك ناصية العامية المصرية ثراً ، كما سبق له أن امتلكها شعراً . أما مجموعة قصائده التي كتبها في بلوتلاند بالعامية ، فقد التزم في بعضها بالعروض الخليلي مع تحرر ما في الوزن والقافية والروى ، ولم يلتزم في بعضها الآخر شيئاً من هذا العروض . وهو في التزامه وتمرده أكد شيئاً هاماً ، هو أن العامية قادرة على تبنى « شعر الخاصة » ، قادرة على « التجريب » ، قادرة على استيعاب أعمق هموم العصر والجيل . وهذا هو الفرق بين محاولات بلوتلاند وبين العامية الجارية على الرباب ، أو على لسان شاعر عظيم كبيرم التونسي . وهذا هو الفرق أيضاً ، بين محاولات لويس عوض وبين موشحات الأندلسيين ورباعياتهم وأراجيزهم ونغمساتهم . هذا الفرق وذاك ، يمكن صياغتهما في عبارة واحدة هي « الرؤيا الحديثة » للشعر والعالم ، التي جاء بها لويس عوض من أعماق أرض مصر ومن وراء البحار معاً ، وفي وقت واحد . لقد كانت التجربة الأندلسية بمثابة « المثير الأولى » الذي نبه لويس عوض إلى إمكانية القيام بهذا الدور التاريخي ، فالحضارة الغربية تستطيع أن تمدنا بعناصر الرؤيا الحديثة ، بشرط أن نقف على

أرضنا . نتزود بأعمق ما في هذه الأرض من شرايين الحضارة الغائرة في وجداننا الروحي . هكذا حملت تجارب بلوتلاند إلينا بذور شعر حديث عماده العامة ، فكسرت بذلك عمود التحليل وعمود اللغة جميعاً .

وكانت التجربة الثانية الرائدة في بلوتلاند هي رفض المبدأ القائل بقيم نهائية في الشعر . لم يصدق لويس عوض أن العمود التحليلي هو الجامع المانع لموسيقى الوجود ، فحاول استيلاد أوزان جديدة من بحور الشعر الإنجليزي ، كما حاول ابتكار أوزان جديدة لم تكن مدونة من قبل . كان لويس عوض بذلك يفرس المهوم المضاد للمطلق الموسيقي في الشعر ، كامتداد لمفهومه المضاد للمطلق في التراث ، ومصدر فيما بعد لمفهومه المضاد للمطلق في الشكل . لم يرفض لويس عوض التراث العربي رفضاً نهائياً ، ولكنه رفض أن يكون هذا التراث سيداً من القبر على الأحياء . لم يرفض لغة التراث ، فكتب بها معظم قصائده بلوتلاند ، ولكنه رفض اللغة المخططة المصنوعة في المعاجم أو أدمغة الفقهاء ، فتنبج صراع الشعراء الأوربيين مع اللغة « ومنهم نفر عظيم قد جعل الألفاظ تقف على رؤوسها » . وحاول في إحدى قصائده - مع اللغة العربية - هذه المغامرة . ولم يرفض أشكال التراث وموسيقاه فكتب بها معظم قصائده بلوتلاند ، والتزم بالتحليل التزاماً صارماً . ولكنه لم يرفض أن يضيف إلى التراث شعراً قصصياً شبيهاً بشعر وولتر سكوت بعيداً عما سمعه في الجامعة من أن عمر بن أبي ربيعة عالِمُ القصص بالشعر أو أن العقاد فعل ذلك في قصيدته « ترجمة شيطان » ، فإن الشعر الغنائي هو الخامة الأساسية في هذه الأعمال ، وليست القصص ذات الأصول والقواعد الراسخة في الشعر والنثر . أضاف أيضاً ذلك اللون من الشعر القصصي المسمى عند الأوربيين بالبالاد . ولكن أخطر ما أضافه هو تلك الخاصية التي يسمونها بالفرنسية Enjambement ومعناها الحرفي « الجريان » ومعناها الشعرى تسلسل المعنى في أكثر من بيت ، وهي خاصية لا وجود لها في الشعر العربي الذي توارث الشعراء فيه وحدة البيت * ، وأضاف تجربة

* في التراث العربي طاهرة مشاهة تدعى « التضمين » « والمضمن من الشعر : ما ضمته بيتاً ، وقيل ما لم تتم معاني قوائمه إلا نالبيت الذي يليه » كما جاء في (لسان العرب - المجلد ١٣ - دار صادر وبيروت - لبنان - ص ٢٥٨) وهي ظاهرة شكلية تختلف عن خاصية « الجريان » في الشعر الأوربي من حيث إن « تسلسل المعنى في أكثر من بيت » يفقد معناه في « التضمين » لاقتصاره على حركة القافية . وقد اختلف ==

في الشعر المنشور أقرب ما تكون إلى قصائد النثر الحديثة منها إلى الشعر المنشور الذي عرفته العربية طويلا عند جبران وغيره . لهذا يعترف بأنه لم يتأثر في هذه التجربة بوالث ويتمان مبدع الشعر المنشور ، وإنما شواهد الحال تدل على تأثره باليونان . وبالرغم من التحرر من كل وزن منتظم فوسيقى القصصيتين اللتين كتبهما شعراً منشوراً أدق وأعمق من الموسيقى الراتبة في « بلوتلاند » . ولعل فيهما من الشعر — يقول لويس — بقدر ما في بقية الديوان . وإن كان السبيل الوحيد إلى فهمهما هو الأذن المدربة على سماع شوبان وعجلات القطار الغليظة ، فتربط ما بين أنغام الوجود مهما اختلفت مصادرها . كما أن فهم هاتين القصصيتين يحتاج إلى علم بالأساطير الأوربية وثقافته في الثقافات الغربية « ولن يحس بها إنسان يفهم الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى » . ويختتم هذا المناقشة التاريخية بقوله :

= النقد والحياة العرب في قيمة التضمين ، فهم من استطاب وجوده في الشعر كالأغصان ، مدللين على أنه من الممكن أن نجد بيتين عند العرب يجريان جملة الواحدة ، كقول الربيع بن خبيط الفزاري :
أصبحت لا أحمل السلاح ، ولا أملك رأس البعير ، إن نفرا
والدائب أغشاء ، إن مررت به وحدي ، وأخشى الرياح والمطر
فـ « تجانس الجملتين في التركيب » و « حكم المعطوف والمعطوف عليه أن يجريان مجرى المقيدة الواحدة » هما الضابط الذي يحكم حركة البيتين ؛ وهما ضابط شكل صرف . لذلك كان من بين النقد والحياة العرب من يرفض التضمين رفضاً قاطعاً . ومن هؤلاء أبو الحسن وغيره من قالوا « إن كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه » ، « فكلما ازدادت حاجة البيت الأول إلى الثاني واتصل به اتصالاً شديداً كان أقبح بما لم يبيح الأول فيه إلى الثاني هذه الحاجة » قال : فن أشد التضمين قول الشاعر روى عن قطرب وغيره :

وليس المال ، فاعلمه ، بمال
من الأقوام إلا للسلى
يريد به العلاء ويمته
لأقرب أقربيه ، وللقصى

فصن بالموصول والصلة على شدة اتصال كل واحد منهما بصاحبه ، وقال النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم
وهم أصحاب يوم عكاظ إن
شهدت لهم مواطن ضادقات
أتيهم سود الصدر متى

وهذا دون الأول لأنه ليس اتصال الخبر عنه بخبره في شدة اتصال الموصول بصلته « (نفس المرجع -

« ولا أمل للويس عوض إلا أن يقرأ هذا الديوان شاعر ناشئ مطبوع فيتأثر بما فيه من تجارب ويحدد لنا ألوان الحياة وألحانها » .

لم يكن لويس عوض أول من كتب الشعر بالعامية ، فقد سبقه الشاعر الشعبي المجهول بمئات السنين . ولم يكن أول من استخدم اللغة على نحو غير مطروق ، ولم يكن أول من استلهم القصة في الشعر ، ولم يكن أول من نادى بالوحدة الدينية في القصيدة . إلى بقية هذه القائمة التي سجلها فيما سبق تحت عبارة « وأضاف » فليس هناك من تناقض بين أن لا يكون لويس عوض هو الطارق الأول لهذه الجزئية أو تلك . وبين أن يكون هو الرائد الأول للرؤيا الحديثة التي جمعت هذه الأشلاء الممزقة على طول تاريخ الشعر العربي في وحدة واحدة ، تعيد النظر في كل جزئية على حدة فتعطيها مضموناً فنياً جديداً ، ثم تجمع الجزئيات المبعثرة في بناء مركب يصوغ الرؤيا الحديثة للعالم على نحو غاية في التعقيد ، كما يصوغ الرؤيا الحديثة للشعر على نحو غاية في التجريب . لهذا قلت إن أهمية بلوتلاند لا تتبع من أنه حاول الاجتهاد أو التجديد في نطاق الشعر العربي الموروث ، وإنما هو استمد من التجربة الأندلسية - رغم فشلها - روحاً جديدة هي روح « الثورة » لا التمرد ، وروح التجريب لا التجديد ، وروح الانتقال بشعرنا إلى مرحلة كيفية جديدة ، وروح التفاعل الحر بين مستوانا الحضارى المتخلف ودورة الحضارة الإنسانية في الغرب ، وروح الخلق لا الاجتهاد ، روح العصر .

ليست أهمية بلوتلاند ذات طابع تاريخي ، ولكنها ذات طابع موضوعي . فلعلها من حيث النماذج الشعرية للقصائد ، ومن حيث المستوى العلمي الأكاديمي للمقدمة ، لا تقدم أمثلة على درجة عالية من النضج والعق . ولكنها من حيث الفعالية الإيجابية المثمرة ، انعطفت بتاريخنا الشعرى منعقداً جديداً للغاية ، وفتحت باباً سرعان ما دخل منه الشعراء الموهوبون الذين راحوا يحددون لنا « ألوان الحياة وألحانها » كما أراد لويس عوض ، وأرادت من قبله طبيعة المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها منذ حوالي عشرين عاماً . دخل الشعراء العرب من العراق ومصر ولبنان وسوريا والسودان من أبواب الفتح الثوري الجديد ، يحملون على أكتافهم نراثات مشرقة ومتباينة في آن . منهم من فجر الحس القوي نبع الثورة في وجدانه

الشعري ، ومنهم من فجر الحس الاجتماعي هذا النبع ، ومنهم من فجر الحس اللغوي أعماق نفسه ، ومنهم من فجرت الحضارة الأوربية الكامن في هذه الأعماق ، فاجتمعت لأول مرة وبغير تنظيم أول جبهة للشعر الحديث .

ولم يكن ذلك التصنيف التقريبي الذي حاولنا به أن نميز بين تيارات شعرنا الحديث ، قد عرف طريقه إلى الوجود الواقعي بعد . لأنه خلال الأعوام الخمسة السابقة على ثوة ١٩٥٢ في مصر كان الشعر « الحر » أو « الحديد » أو « المنطلق » يجتاز أولى عتبات نموه بين أحضان الحس القومي والاجتماعي والإنساني العام ، والتي تعتمد في أغلبها على وحدة التفعيلة أساساً وزنياً بديلاً للعمود الخليلي بقافيته ورويه . كان هذا هو الحد الأدنى للاتفاق - اتفاقاً غير مكتوب - بين رواد المنعطف الجديد في الشعر العربي ، بين نازك والسياب والبياتي وعبد الصبور وغيرهم ممن أتاح لهم ظروف النشر تسجيل أولويتهم أو ممن لم تتح لهم هذه الفرصة . فالأولوية التي تعد بالشهور والسنوات القليلة ، لاتنال اعتباراً كبيراً في التقييم الموضوعي . لقد بدأ الجميع ثواراً يحملون في تكوينهم بذور اتجاهاتهم التي تبلورت فيما بعد . إلا أن ثورتهم الجماعية ، ومن مختلف أقطار المنطقة ، كانت تعبيراً أصيلاً عن « الحاجة الملحة » التي تدفع الإنسان في بلادنا إلى اكتشاف رؤيا جديدة تحل مكان الرؤية القديمة التي دهمها الظلام الكثيف من شطايا الحريين العاليتين ، وحرب فلسطين ، وخيانات الرجعية المحلية وطفيان الاستعمار الأجنبي .

ولقد كان ظهور مجلة « الآداب » * البيروتية في كانون الثاني (يناير) ١٩٥٣ بمثابة أول « تجمع » ثوري للأدب الجديد . وبعد أن كان الشعر « الحر » يتعثر على أعتاب الصحف التي تملأ به حيزاً بدلاً من الفراغ ، أو بين جدران الندوات الخاصة في بيوت الشعراء وعجبي الشعر ، أو بين دفتي كتاب خجول لا يعرف طريقه إلى الجمهور الواسع . . صدرت « الآداب » تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي ، والدعوة الاجتماعية في الأدب ، والدعوة التحريرية في الشعر . لذلك التف حولها

* هم الباحث هنا أن يؤكد على أهمية الدور الذي قامت به مجلة « الآداب » اللبنانية في معركة الشعر العربي ضد الجمود ، فقد كانت محاولات صاحبها « أليير أديب » وزيناته في الشعر الرمزي المنشور من الإرماسات التي مهدت الأرض العربية لظهور الشعر الحديث .

المفكرون الثوريون والأدباء المجددون من جميع أنحاء الوطن العربي ، خاصة وأن الثورة المصرية في سنة ١٩٥٢ كانت إعلاناً حاسماً عن بداية مرحلة جديدة في تاريخ النضال العربي يتسم بالإيجابية في التعرف على أصحاب المصلحة الحقيقية في الثورة . وجاءت « الآداب » اللبنانية على أثر توقف « الرسالة » و « الثقافة » المصريتين ، ليداناً صريحاً بأن الفكر والأدب العربيين يقفان في صف واحد مع المرحلة الثورية الجديدة . وقد كانت « الآداب » بالنسبة للشعر « الحديد » ذات دلالة خاصة ، فلأول مرة يعثر على منبره الخاص ، وتنظيمه العلني . . فيخرج من السرايب السرية « تحت الأرض » إلى الهواء الطلق في إطار يحمي تجربته الجديدة من التبدد والضياع . لا يعنى ذلك أن « الآداب » تعصبت « للشكل » الحديد ، فقد فتحت معظم صفحاتها للأشكال الأخرى ، الرومانسية والكلاسيكية . ولكنها أصرت من ناحية « المضمون » على أن تستوعب هذه الأشكال هموم الثورة الجديدة . وخلال ثلاث سنوات من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥ كانت « الآداب » قد نشرت المحاور الرئيسية لتجربة التجديد في الشعر العربي ، جنباً إلى جنب ، مع « القديم » في هذا الشعر .

وفي كانون الثاني (يناير) ١٩٥٥ أصدرت « الآداب » عدداً خاصاً « بالشعر الحديث » هو أول أشكال الجبهة التي نحن بصدد بحثها الآن . فقد استطاعت التجربة الحديثة خلال ثمانى سنوات منذ عام ١٩٤٧ أن تصل إلى درجة من النضج والأصالة فتفرعت عن جذور الشجرة الأولى ، فروع عديدة أجملناها في تصنيفنا التقريبي بالفصل السابق . وباستثناء شعر العامية الذي لم يكن قد ازدهر في إطار التجربة الحديثة ، وباستثناء « قصيدة النثر » ، فإن هذا العدد الخاص بالشعر الحديث من مجلة « الآداب » يعد الصورة الريادية الأولى لجبهة الشعر الحديث . لقد ظهر بالعدد أربع وعشرون قصيدة منها الكلاسيكية المتقدم ، والرومانسي ، والحديد المتحرر . وقرأنا جنباً إلى جنب أسماء الجواهرى ونازك والسياب وعبد الصبور وبدوى الجبل ووزار وفدوى طوقان والقط والحيدري ويوسف الخطيب والفيتورى والحوماني ورثيف خورى وكاظم جواد وبديع حق وجوزيف نجيم وغيرهم من أبناء الصباغة العمودية الصارمة ، أو القافية المتساقطة ، أو التفعيلة الواحدة . وكان شيئاً

واضحاً أن الدثرة التي تضم هؤلاء وأولئك هي دائرة «الرؤية الفكرية للواقع والفن» سواء كانت هذه الرؤية هي القومية العربية أو الاشتراكية العلمية. كما أنه بات واضحاً كذلك، أن أوزان التفعيلة الواحدة هي التي تجمع بين غالبية شعراء «الطليلة» الثورية الجديدة. سواء جاءت هذه التفعيلة في توافق مع الأشطر المتساوية والإطار الأسطوري كما في قصيدة «رؤيا فوكاي» للسياب، أو في إطار الأقصوصة الشعرية كما في قصيدة «اللقاء» لفدوى طوقان، أو في إطار خاصية الجريان أو الانسياب المرسل بين الأبيات كما في قصيدة «الناس في بلادى» لصالح عبد الصبور.

لقد عثر ناثر بلوتلاند أخيراً، لا على شاعر واحد موهوب يقرأ ديوانه ويتأثر به ويغير من ألوان حياتنا وألحانها، بل على شعراء عديدين يتأثرون ببجانب دون آخر أو بجزئية دون النظرة الشاملة، ولكنهم جميعاً يدخلون مرحلة «التجريب» التي تنعطف بالشعر العربي نحو اتجاه جديد يختلف كائناً وجزئياً عن مختلف حركات التجديد والاجتهاد السابقة على طول تاريخه. حقاً إن غياب «النظرة الشاملة» التي استهدفها صاحب بلوتلاند من جماع تجاربه مع العامة والأقاصيص الشعرية والانسياب الداخلي بين بداية القصيدة ونهايتها، قد أثر بصورة أو بأخرى على «نشأة» الاتجاهات الجديدة في شعرنا الحديث. فإن لويس عوض لم يقصد بكل تجربة من تجاربه أن تكون أمماً لتيار منفصل عن بقية التجارب المكونة للديوان. إن هذه التجارب «ككل» تقدم مفهوماً جديداً للشعر هو ما أدعوه «بالرؤيا الحديثة» فليست العامة في ذاتها أو الأقصوصة الشعرية أو الدراما أو وحدة القصيدة الدينامية، كل منها على انفراد، هي الغاية التي استهدفها مؤلف بلوتلاند. وإنما هو قصد الانتقال بشعرنا عبر مرحلة من «التجريب» إلى مستوى كيني جديد هو «الرؤيا». أما الذي حدث بالفعل، فهو انهيار فريق من الشعراء الجدد بإحدى الزوايا دون غيرها في بلوتلاند. بعضهم اقتصر على اتخاذ العامة «لغة» للشعر، فأجهض بذلك مفهوم بلوتلاند للشعر الحديث. لقد راق هذا البعض أن تكون العامة «لغة الشعب» وبما أنهم شعراء الشعب، شعراء الاشتراكية، فإنهم «يكفون» بهذا الجانب دون بقية الجوانب. أو يقول البعض الآخر إن العامة

هى لغة القومية المحلية ، وبما أننا شعراء « مصريون » أولاً - على سبيل المثال - فنحن نرحب بالعامية المصرية لغة للشعر المصرى دون غيرها من العناصر التى اقترحها وجربها لويس عوض . وكانت النتيجة أن تفرع عن بلوتلاند ما لا يمت إلى المصدر الأصيل بصلة ، بل قد يسيء إلى هذا المصدر ويغتال رسالته . فهؤلاء وأولئك قد أخذوا من بلوتلاند ما يناسبهم ويرضى فروضهم المسبقة ، ولم يدخلوا قط مغامرة التجريب التى قد تهز فروضهم وتبنى لهم عالماً جديداً . لقد كانوا حاجة إلى من « يبرر » لهم الطريق الذى ساروا فيه ، لا إلى من يكتشف لهم طريقاً جديداً . وقد كشفت محاولاتهم طبيعتهم الشكلية المتخلفة حين اقتصرُوا على العامية كمصطلح شعري فتورمت أعمالهم من ناحية بنظرة وحيدة الجانب ، ومن ناحية أخرى جرهم استخدام العامية « كلغة » فحسب إلى تقديس الجانب الشكلى فى اللغة تقديساً كلاسيكياً . أما الحصيلة النهائية فكان توقفهم عند حدود « الرؤية الفكرية للواقع والفن » ، والمسافة الشاسعة التى تفصلهم عن تخوم « الرؤيا » الحديثة للشعر والعالم التى لا ترى فى العامية مجرد لغة ، والتى لا ترى فى اللغة عنصراً وحيداً فى عملية الخلق الشعري . وكانت هذه الرؤية الفكرية للواقع والفن هى الأم الشرعية للتيارين اللذين تبلورا فيما دعوته بالسلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، ذلك أن المرحلة الثورية التى عايشتها محاولاتهم لم تخرج على قوانين « المرحلة » بنهايتها شبه الحتمية فى أحضان المحافظة ، بل لم يكن ثمة داع على الإطلاق لقيام جبهة مشتركة ، إلا لأن أواصر العلاقة بينهما - الرؤية الفكرية - أقوى مؤثقاً من عوامل الفرقة . خاصة وأن اليين الرجعى فى الحقل الشعري كان يتولى السلطة الشرعية فى المستوى الرسمى ، والسلطة الجماهيرية بحكم الأمر الواقع . وبما أنه لم يكن هناك « يسار متطرف » فى مجال « التجريب ، الشعري » ، فإن قيام الجبهة على هذا النحو كان خطوة متقدمة على نحو من الأنحاء . ذلك أنها لا تستهدف فى مرحلتها تلك إلا تدعيم موقفها الثورى ، وتصفية اليين المحافظ من مواقعه الجماهيرية كحد أدنى . أما المواقع الرسمية فلم يفكر فى إلزائها أحد لأنها ترتبط مصيرياً فى بعض الظروف بالنظام السياسى للمجتمع .

هذا التحليل يوضح لنا أهمية التصدير الذى جاء بالعدد الخاص بالشعر

الحديث من مجلة « الآداب » عام ١٩٥٥ فقد أثرت أسرة التحرير إلى جانب الأربع والعشرين قضيدة المتباينة الاتجاهات الفنية والفكرية ، أن تضع أمامنا إجابة اثني عشر ناقداً ومفكراً وشاعراً عربياً على ما هو « مستقبل الشعر الحديث ؟ » وقد جاءت هذه الإجابة النقدية أو الفكرية مكملة للإجابة الشعرية في تعدد اتجاهاتها وتباين تياراتها . أكد رثيف خورى وصلاح عبد الصبور وزكريا تامر والحجاوي على محلية الشعر في الإطار العربي العام بالتزاوج مع العاميات الشائعة في المنطقة ، والخروج على الانغلاق الموسيقى في النظام البيئي المغفل ، وانتهاج الأشكال الحديثة في الشعر الغربي كالقصة الشعرية والدراما ، والاتصال الحضاري بأرفع القيم الفكرية المعاصرة التي تحقق تقدماً ما في كيان الإنسان العربي ووجدانه . وذهب أحمد زكي أبو شادي وجبرا إبراهيم جبرا إلى أن غنائية الشعر العربي الأصيلة ستدفعه إلى الاحتفاظ بميزان موسيقى ما ، ولكن مع التمرد النسبي على قيود القافية الموحدة . وبينما أصر عدنان الراوي وخالد الشواف وجورج صيدح على أن المحاولات الجديدة من شأنها اغتيال المضمون للشكل ، فإن سلامة موسى ورجاء النقاش أصرّا على أن المضمون الجديد هو الأمل في إنقاذ الشعر العربي من الجمود ، وهو الذي سيفرض قيماً جديدة في الفكر والحياة ، هو « المخلص » الحضاري العظيم من عصور الانحطاط ، أما بديع حتى وجوزيف نجيم فقد رفعوا راية الشعار التقليدي الشائع « المستقبل بيد الله » .

وبالرغم من أن مجلة « الآداب » منذ نشأتها تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي ، فإن ميزان القوى السياسية عام ١٩٥٥ كان يميل ناحية اليسار الاشتراكي العلمي بصورة ملحوظة . وانعكس ذلك على صفحات مجلة توجهها الأهداف السياسية المباشرة ، بأن كان المقال الرئيسي في ذلك العدد الخاص ، للناقد الاشتراكي محمود العالم حول « الشعر المصري الحديث » . وهو في اعتقادي الجزء الثالث من تخطيط المجلة بعد الإنتاج الشعري أولاً ، والحركة النقدية المرافقة له ثانياً ، ثم ذلك المناقشة التاريخي الذي اتخذ فيه العالم من الشعر المصري خامة للبحث ، ولكنه قصد أساساً إلى ترسيخ قواعد « الرومانسية الاشتراكية » وفق نظرية شاملة في النقد الأدبي . وهذا هو الفرق بين دراسة محمود العالم وبقية الدراسات

في نفس العدد حول الشعر السوري أو العراقي . فالحق أن مقال العالم يصوغ منهجاً في الرؤية النقدية للشعر أكثر مما يدرس واقع الشعر المصري الحديث . ومن هنا تتبع أهميته التاريخية التالية لأهمية بلوتلاند ، لأن العالم في صياغة هذا المنهج كان تعبيراً نقدياً أصيلاً عن تيار شعري زاحف باسم الاشتراكية ، ولأن العالم التزم بهذا المنهج طيلة حياته النقدية ، ولأن العالم بهذا المنهج قد أثر تأثيراً واضحاً في مسار الحركة الشعرية الحديثة . ولو أن محمود أمين العالم كتب هذا المقال الطول خصيصاً لـ «الآداب» في عددها الممتاز ، لما كان عليه أى غبار ، ولكن مسارعة بنشر المقال في كتاب نقدي مشترك مع الدكتور عبد العظيم أنيس تحت عنوان « في الثقافة المصرية » هو الذي يؤكد الأهمية التاريخية التي نضفها على هذا المقال بغض النظر عن إدراجه للنشر في ذلك العدد الخالص المنظم كجبهة فكرية للأدب الجديد ، سواء كان قومياً أو اشتراكياً . فنشر المقال في «الآداب» هو تمثيل للفكرة الاشتراكية في الأدب داخل إطار الجبهة ، ونشره بعد ذلك في كتاب له طابعه المذهبي المحدد يجعل منه مانفست الاشتراكية الأدبية في حقل الشعر .

ينطلق محمود العالم في تقييمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين أساسيتين : أولاً أن الواقع السياسي للمجتمع هو صوت التجربة الإنسانية ، والشعر هو أحد أشكال الصدى التلقائي العفوي لذلك الصوت . والفرضية الثانية هي إن «الشكل الجديد» أو «وحدة التفعيلة» هي الفارس الذي طال غيابه ، وما إن أقبل حتى أنقل شعرنا إنقاذاً أبدياً .

هناك إذن فرضية فكرية ، وأخرى فنية .. وكلاهما فيما أرى متلازمان ، مكملان لبعضهما البعض . الفرضية الأولى تقول إن شعرنا المصري نشأ في بدايته ركيكاً كعراك العلماء ، مفككاً كاحتجاجات التجار وتحركات أصحاب الحرف الصغيرة ، قوياً عارماً - أخيراً - كالحركة العرابية ، حزيناً بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت إليه . ولقد عبر البارودي أصدق تعبير عن الطبقة الحاكمة الجديدة في طريقها إلى النمو والتعاظم ، وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب . فالبارودي في الحقيقة - يقول العالم - لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التي كانت تتحرك بها الثورة العرابية، وإنما عبر عن تلك الفئات العليا من

كبار الملاك والتجار والعلماء . وخلال المرحلة الطويلة منذ مفتح القرن العشرين حتى اعتبار معاهدة ١٩٣٦ « غير ذات موضوع » تحقق للشعر المصرى - فى رأى العالم - ثلاثة تيارات : كان شوق وحافظ وعمر ونسيم ومطران المنابر الداعية لحزب الأمة . وقد تمسك شعراء هذا التيار الأول بالصياغة التقليدية ، إلا أنهم تمكنوا من تطوير قيمها فى حدود اللفظ والمعنى فحسب . وإن احتفظوا بالقيم الشكلية القديمة ، مع استحداث تغييرات جانبية وإن لم تكن حاسمة . والتيار الثانى بقيادة شكرى والعقاد والملازى ، وفيما بعد أبى شادى ، يمثلون الفئات الصغرى من الطبقة الوسطى ، وقد حاولوا التخلص من التعبير عن القضايا العامة التى تخصص فيها الأولون . وحاولوا التعبير عن همومهم الذاتية ، ولكن فى نسيج تحليل أقرب إلى الصياغة التقليدية أوقعهم فى برائن الازدواجية بين الفكر والحس فى العمل الشعرى . وكان أبو شادى مرشحاً - عند محمود العالم - لأن يتولى عرش التعبير عن كفاح الشعب المصرى ١٩٤٦ لولا قنوطه الذى تغلب عليه بفراوه من المعركة فى ذلك التاريخ نفسه . غير أنهما إن أقبلت معارك شعبيتها الواحدة تلو الأخرى ، مع الاستعمار ، حتى انبثق مع دماء الشهداء تيار جديد فى الشعر المصرى يقوده مناضلون حقيقيون من أمثال كمال عبد الحليم وعبد الرحمن الشوقى . جمع هذا التيار بين التعبير التقليدى العام والتعبير الذاتى ، أى أنه كان بمثابة « المركب الجديد » من العنصر الإيجابى فى التيار الأول ، والعنصر الإيجابى فى التيار الثانى . وتبلورت القيم الشعرية لهذا التيار فى نماذج صلاح عبد الصبور ونجيب سرور وكمال نشأت وصف طويل من الشعراء المصريين . تبلورت هذه القيم فى بضع نقاط حددها العالم هكذا : التعبير بالصورة تعبيراً بنائياً ، لجمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، زوال الازدواج بين الحس والفكر أو بين العقل والشعور ، سعة الانتشار الجماهيرى ، الاشتراك الفعلى فى عمليات الكفاح الوطنى . هذه النقاط هى جماع الفرضية الثانية ، الفرضية الفنية . ويختتم العالم دراسته أو منهجه الجديد بقوله : « ليكن تناولى السابق مجرد فروض تمهيدية نجس بها واقعنا الشعرى الحديث » .

إن الفرضية الفكرية الأولى تقول بميكانيكية التفاعل بين الفن والواقع . فالشعر

عند أصحاب هذه الفرضية هو المثلث النشط في مجالس النواب وميادين القتال ، يعلن في تكوينه شكلاً ومضموناً حدة الأزمات والحزائم والانتصارات فور حدوثها حتى ليصبح سجلاً تاريخياً أميناً . ولقد تسببت هذه الرؤية النقدية في أن تتحول آلاف « القصائد » إلى مستوى المنشورات السياسية أو صحف الحائط . فبالرغم من بديهية العلاقة الوثيقة بين الفكر والواقع ، إلا أن المنطق الجدلي لا يتصور قيام هذه العلاقة بصورة ميكانيكية . أولاً لأن الواقع ليس هو الواقع السياسي فحسب ، وليس هو الواقع الموضوعي فقط . الواقع حركة معقدة مركبة من ملايين العناصر والحزيمات ، بحيث أن اغتصاب أحد هذه العناصر بعزلها عن بقية الجزئيات المتشابكة يؤدي إلى اغتيال الواقع بمعناه الحى العميق . كذلك فإن تجاهل الواقع الذاتى لفردية الشاعر اغتيال لأحد جوانب الواقع العام المنعكس في عملية الخلق الفنى .

هذا من ناحية « الواقع » ، أما من ناحية « الفن » فإن فرضية العالم تقوده إلى عكس مبتغاه ، فهو من حيث أراد أن يكون للشعر دوراً قيادياً في حياة الناس ، يقيم فرضيته أساساً على سلبية واضحة في العمل الفنى تجعله مجرد « عاكس » للواقع الخارجى ، مجرد صدى للصوت كما قلت . وليس هذا المفهوم إلا واحداً من النتائج النظرية والتطبيقية للفرضية السابقة . فالشعر — والفن عموماً — ليس مجرد قابلة تستقبل الوليد القادم ، وإنما هو تراث تاريخى وفاعليته تتبادل التأثير والتأثر مع محصلات الفكر الإنسانى العام ، وقوام رؤى متفاعلة على الدوام مع بقية العوامل الصانعة للنشاط الإنسانى ككل . ولا يمكن لمثل هذا العنصر الإيجابى الفعال أن يكون مجرد « قالب » يصب فيه الواقع « مضموناً » ما . إن الفرضية الميكانيكية هى التى أدت في خطها المستقيم إلى هذا التصور الآلى المبسر لطبيعة العمل الفنى بتقسيمه إلى شكل ومضمون . وهنا بالتحديد يأتى دور « العلاقة بين الفن والواقع » فإذا كان هذا الواقع ليس هو الواقع السياسى فحسب ، وإذا كان الفن ليس أداة سلبية طيعة بين أنياب الواقع ، فإن العلاقة « الجدلية » بينهما هى التفاعل الحر بين المكونات التراثية لفن الشعر مثلاً ، والاتجاهات المختلفة لهذا الفن في بقية أنحاء العالم ، وطبيعة التكوين الذاتى المستقل لفردية الشاعر من حيث مؤهلاته الذهنية وخبراته الجمالية وقدراته النفسية وغير ذلك من خصائص يشارك

بها في معركة الحضارة التي يتنسم تياراتها ومكوناتها وصراعاتها . ومن ثم لا يعود الشعر «صورة» للأصل بل هو جزء من الأصل لا يتجزأ ، ليس بوقاً هائفاً للثورة ، ولكنه جزء متمم بالضرورة للملامح العامة والتفصيلية على السواء . إن المنهج الجدلي يؤكد على أهمية التمييز بين العام والخاص في حركة الظاهرة ، وعلى ضوء هذا المنهج تسقط الفرضية الميكانيكية التي لا تفرق بين «نوعية» الشعر كنشاط إنساني مختلف كيميائياً عن بقية النشاطات الأخرى بالرغم من تفاعله معها . وهذه هي قيمته الحقيقية، إنه ليس رد فعل، ليس انعكاساً ، وإنما هو فعل له قوانينه الداخلية الخاصة به . هو جزء من الثورة الحضارية الشاملة ، وهو جزء من «الانحطاط» الحضاري الشامل أيضاً ، جزء وليس صوتاً أو بوقاً ، ومن هنا مسئولته وحرية معاً فلائحة «جزء من» نستطيع حضارياً أن نحاسبه ، أما إذا كان «انعكاساً» فبأي حق نحاسبه ؟ علينا حينئذ أن نحاسب الأصل لا الفرع . وما دام الأصل هو السياسة، فليس لنا مطلقاً أن نقيم دعائم «نقد الشعر» .

تلك هي الخاتمة الطبيعية للقول بميكانيكية العلاقة بين الفن والواقع . ومعنى ذلك أننا حين نقول بثورية الشعر لا ينبغي أن نطرح القانون الجدلي في التمييز بين العام والخاص جانباً ، فنخلط بين ثورية ظاهرة لها نوعية مستقلة كالسياسة ، وثورية ظاهرة ذات نوعية لا تقل عنها استقلالاً كالشعر . فإذا كانت الثورة السياسية تبدى في مجموعة من القوانين الضابطة لحركة المجتمع إلى أمام ، فإن الثورة الشعرية لها كيان آخر مختلف تضبط حركته مجموعة أخرى من قوانين الشعر المستلهمة من التراث والتجارب المعاصرة على حد سواء . لا شك مرة أخرى أن ثمة علاقة وإن تكن معقدة بين ثورات السياسة والمجتمع والاقتصاد والحضارة، وبين ثورات الفن . ولكنها بالقطع ليست علاقة آلية ومباشرة . فكما أن الدستور أو الاشتراكية أو الاستقلال انتصارات سياسية واجتماعية محض ، فإن هناك إنجازات شعرية محض ، تحقق للشعر ثورته الخاصة به ، المتفقة مع طبيعته الذاتية ، والمشاركة من منبرها الخاص ونوعيتها المستقلة في التيار الثوري والحضاري العام . تماماً كثورة أحد العلوم الطبيعية في المعمل ، قد يصل إلى اكتشاف جديد هو في ذاته ثورة علمية ، وإن شارك في نهاية المطاف في ثورة الإنسان . ولكنه ليس انعكاساً

ورد فعل ، بل هو مشاركة الند للند . ربما كانت لغة العلم التي تختلف جوهرياً عن لغة الأدب هي التي تحميه من دعاة الفرضية الميكانيكية ، ذلك أن التجربة العملية والمعادلة الرياضية لا تستطيع بحكم « صورتها » الشكلية أن تكون بوقاً لأحد أو هتافاً لشيء . أما « الكلمة » — عماد الأدب — فقد أغرت أولئك الدعاة بانتهاك استقلالها النوعي عن الكلمة السياسية . وهذه هي النقطة التي تستدرجنا إلى مناقشة الفرضية « الفنية » الثانية . إن ميكانيكية الفرضية الفكرية تستكمل مقوماتها التطبيقية في « شكلية » الفرضية الثانية : « وحدة التفعيلة » هي الفارس المنقذ للشعر العربي من الرتابة والإملال والجمود . ولو أن وحدة التفعيلة هذه هبطت من عليائها على شوق أو البارودي أو مطران لاستطاعت أن تغير مسار الشعر العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر . لننس مؤقتاً أن هذه الفكرة تتناقض بصورة صارخة مع الفكرة السابقة التي تجعل التجديد في الشعر أو الجحود فيه رهناً بتحركات السلطة بين زعماء الشعب وعلماء الإقطاع والاحتكار والاستعمار . ما يعنيننا هنا هو أن هذه الفرضية الشكلية تتناقض مع المذهب الجليلي رائد قوانين الحركة . فلو أننا أبصرنا الظاهرة في حركتها لاستطعنا أن ندرك في وحدة التفعيلة عنصراً من عناصر التحول الكيفي الجليدي في القصيدة العربية كمحصلة تاريخية لآلاف التراكمات التجديدية والاجتهادية التي عرفها الشعر العربي . فهي بذلك امتداد ومقدمة لا أكثر ، بمعنى آخر هي — ومعها بضعة عناصر أخرى — تشكل بناء مرحلة ثورية جديدة في الشعر الحديث ، ليست بالمرحلة النهائية .

وقد تكاثفت الفرضية الميكانيكية في الفكر مع الفرضية الشكلية في الفن بما تتسم به من سكونية وحتمية وثبات ، في خلق جيل كامل من أبناء الشعر « الجليدي » يتبنى « موضوعات » الثورة والتحرر والاشراكية ، ويلتزم بوحدة التفعيلة في بناء مرسل . ولا ريب في أن هذا الجليل قد أدى دوراً بالغ الأهمية في تطويع اللغة العربية لمقتضيات روح العصر ، وفي إشاعة الحيوية الدافقة بين آليات القصيدة المفتوحة . وهو بذلك الدور شارك على صورة ما في المد الثوري ، ولكنه لم يستطع المضى في طريق الثورة الشعرية الجليدية . ذلك أن الانقصاص الكائن في باطنه بين معنى الشكل ومعنى المضمون ، وبين الواقع والفن والعلاقة بينهما ، الانقصاص الذي تسببت فيه إلى حد كبير الفرضيتان الشكلية والميكانيكية ،

قاده إلى التدهور التدريجي ثم آل إلى نهايته المتوقعة : الجمود والانحطاط . ولم يبق شاعر واحد ممتاز ممن بدأوا حياتهم الفنية تحت لواء هذا الاتجاه إلا وقد غير مسار حياته الشعرية إلى آفاق الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، من أمثال بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي . بل إن محمود أمين العالم - وكان أعظم ممثلي هذا الاتجاه وما يزال أكثرهم وعياً وثقافة وأصاله - أقبل بعد غيبة طويلة يقول في أحدث مقال له نشرته مجلة « المصور » المصرية عام ١٩٦٦ تحت عنوان « أين الجديد في الشعر الجديد » : « أنا أصلى من أجل رؤيا شعرية جديدة ، الشعراء جميعاً يتحدثون عن السد العالى هذه الأيام ولا أحد يبني السد العالى بشعره وفي شعره ، أنا لا أحس بضرورة ما أقرأ من شعر الشعراء في بلادى هذه الأيام » إلى بقية ما جاء في هذا المقال الحزين . لعل محمود يشعر بفداحة المسئولية ، فهذا الجيل هو حصاده البكر ، ولكن أصالة الناقد تدفعه إلى أن يتجاوز نفسه بصفة دائمة .

أقبل عام ١٩٥٦ في قمة المد الثوري العربي على أثر مغامرة السويس العدوانية الفاشلة . وكانت قد ظهرت في مصر على التوالي مجلة « الرسالة الجديدة » ومجلة « الأدب » من الأشكال الإقليمية لإقامة الجبهة بين الجديد والقديم . ولكن اندفاع الأولى إلى المرولة الصحفية ، واندفاع الأخرى إلى النقيض المقابل وهو التزمّت الأكاديمي ، لم يمنحهما الفرصة للازدهار إلا حوالي ١٩٥٦ حين التفت جميع تيارات الفكر العربي حول الثورة ضد الاستعمار ، غير أن نبضة الحياة هذه ما لبثت أن آلت إلى السكون ، فاحتجبت « الرسالة الجديدة » وضاعت دائرة ذبوع « الأدب » إلى درجة تقرب من الاحتجاب ، لأنهما لم يستوعبا الأبعاد الحقيقية للثورة . وانفكت عرى الجبهة المصرية بين اتجاهات الشعر الحديث . وقامت بهذا الدور في صورة من الصور الصحافة اليومية كجريدة « المساء » و « الجبهوية » والصحافة الأسبوعية كمجلى « روز اليوسف » و « صباح الخير » . إلا أن اقتصار هذه المنابر على الإنتاج المصري لم يمنع الحركة الشعرية الجديدة من أن تستطیع الحياة بالاكتماء الذاتي ، بمعزل عن روافد الشعر العربي في بقية أنحاء المنطقة . لذلك كان لبنان هو المرشح دائماً للقيام بهذا الدور

الذى جعل طه حسين يفجر حوالى ذلك التاريخ قبلته الطريفة ، وهى أن زعامة الأدب قد انتقلت من القاهرة إلى بيروت .

غير أن بيروت هى الأخرى كانت تمضى فى طريق مختلف . فإذ انتهت مرحلة تثبيت الاستقلال وتدعيم الثورة الوطنية بعد العدوان الثلاثى حتى آذن التطور الاجتماعى بمرحلة جديدة فى تاريخ الثورة هى الإرهاص بالثورة الاشتراكية ، فأقدم الشعراء والمفكرون الاشتراكيون على إصدار مجلتهم « الثقافة الوطنية » . ومن ناحية أخرى كان قد مضى على التجربة الجديدة حوالى عشر سنوات حين تفتحت آفاق الشعراء الجدد على الرؤيا الحديثة فى تكاملها واقتربها من الجوهر الحقيقى للشعر ، فأذنت المرحلة الثورية الجديدة بصدور المجلة الشعرية المتخصصة والرائدة مجلة « شعر » التى ظهر العدد الأول منها فى مسهل عام ١٩٥٧ .

فى ذلك التاريخ إذن ، كانت هناك ثلاثة منابر رئيسية لحركة الشعر « العربى » الحديث : « الآداب » و « الثقافة الوطنية » و « شعر » . وقد آثرت أن أضع كلمة العربى بين قوسين لأننى سأضطر إلى تجاهل المنابر الإقليمية فى جميع أنحاء الوطن العربى . بالرغم من أن بعض هذه المنابر « كروز اليوسف » و « صباح الخير » فى القاهرة بلغ درجة عالية من النضج والعمق والأصالة حين أتاح الفرصة للشعراء العامة المصرية جنبا إلى جنب مع الشعراء القوميين والاشتراكيين . ولكنى أعتمد أن الإطار العربى العام للحركة الشعرية الحديثة هو المعيار التقريبى شبه الوحيد لقياس المستوى الحضارى لشعرنا فى ظل أنسب الظروف ملائمة لنموه وتطوره ، ظروف التفاعل الصحى الحر بين أعظم نماذج التى أبدعتها القريحة المصرية والعراقية والسورية واللبنانية والسودانية فى بناء رؤيا عربية جديدة كمرحلة تمهيدية إلى المشاركة الفعالة فى بناء الرؤيا الإنسانية الجديدة .

ظلت « الآداب » منبرا للتأجاء القومى ، وأفسحت « الثقافة الوطنية » أغلب صفحاتها للتأجاء الاشتراكى محلياً وعالمياً . ولا بد لنا فى هذا الصدد من أن نسجل لهذه المجلة ريادتها فى تبنى التجربة العالمية فى الشعر ، مهما انحصرت هذه التجربة فى نماذج البلدان الاشتراكية ، أو نماذج الاشتراكيين فى بلاد الغرب . كانت هذه الخطوة من جانبها إضافة ثورية جديدة «عرفت بواسطتها الرقعة الواسعة من المثقفين القارئين بالعربية وحدها ، على أحدث ما كتب أراجون وإيلوار

وبابلونيرودا وناظم حكمت ، إلى عديد من الدراسات الجلادة العميقة حول القضايا والمشكلات التي تواجه هذا الشعر في الخارج . كانت « الآداب » في عددها الخاص بالشعر الحديث قد اختصت الشعر الغربي بأربع مقالات نقدية كتب إحداها توفيق صايغ عن الشعر الإنجليزى الحديث ، وكتب الثانية جبرا إبراهيم جبرا عن الشعر الأمريكى ، وكتب إيليا إهرنبورج عن الشعر الروسى وصلاح ستيتية عن الشعر الفرنسى . ولكن هذه المقالات لم تشكل انبجاءا من المجلة نحو تبصير شعرائنا وقراءهم بأحدث منجزات الرؤيا الشعرية فى الغرب . ولا شك أن « الثقافة الوطنية » قد انبجعت هذا الانبجاء لارتباط شعرائها فكرياً بنظرية عالمية لها انعكاساتها الفلسفية على تكوين الرؤيا الفنية عند الشعراء المؤمنين بها . ولكن ما لاشك فيه أيضاً أن الرؤيا الاشتراكية عند شعراء الغرب جزء لا ينفصل عن الرؤيا الحديثة فى التراث الغربى المعاصر ، لما يشتمل عليه هذا التراث من من وحدة حضارية عميقة الجذور . لذلك كانت غاية « الثقافة الوطنية » بترجمة الدراسات النقدية والنماذج الشعرية عن عمالقة الشعر « الاشتراكى » فى أوربا الشرقية والغربية أن تحقق فى واقع الأمر أهدافاً ثلاثة : تحقق أولاً ، انفتاحنا - المتأخر نسبياً - على النافذة الشرقية، بعد أن ظلت النافذة الغربية هى النافذة الوحيدة التى نطل منها على الثقافة الأوروبية . وتحقيق ثانياً ، للشعراء العرب المتتمين إلى الانبجاء الاشتراكى، نماذج تطبيقية ممتازة جنباً إلى جنب مع المشكلات النظرية التى يواجهها هذا الشعر . وتحقيق ثالثاً، للشعراء العرب من جميع الانبجاءات، مستوى عالياً من التمثل والوعى بخبرات إحدى التجارب العظيمة فى الشعر الحديث . وقد ساندت بعض دور النشر الاشتراكية فى بيروت انبجاء « الثقافة الوطنية » بإصدار مجموعة من الكتيبات حول أراجون وناظم حكمت وإيلوار ونيرودا ولوركا . واقتصرت دار « الآداب » على نشر المجموعات الشعرية الجيدة لنازك وعبد الصبور وفدوى وحجازى ونزار .

والحق أن العشر السنوات التى مضت على التجربة الجديدة كانت قد أنصبت كيار شعرائها كما قلت بحيث أنهم راحوا يطرقون فى عتف أبواب الرؤيا الحديثة البعيدة عن تورم الانبجاء القوى والانبجاء الاشتراكى معاً . ولم يعد هناك شاعر واحد كبير يستطيع مواكبة التطور الحضارى فى بلادنا ضمن ذلك الإطار الضيق ،

إطار «الرؤية الفكرية» . وأضحى من الضروري أن تقوم جبهة جديدة على غير تلك الأسس المرحلية الواهنة ، وكان لا بد من منبر جديد ، يحمى التجربة الحديثة في مرحلتها الجديدة ، مرحلة الانتقال من أعتاب الرؤية الفكرية إلى أبواب الرؤيا الحديثة للشعر والعالم . وقد حاولت مجلة «شعر» اللبنانية أن تكون هذا المنبر الجديد ، ولكن ظروفًا عديدة حالت بينها وبين الاستمرار ، فاحتجبت عام ١٩٦٤ بعد أن أدت خلال سبع سنوات دوراً هاماً في ترسيخ مفهوم «الحداثة» في الشعر ونقده . . . وفي مواكبة مجلة «شعر» البيروتية ، كانت القاهرة تحاول أن تجمع أشات السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية في وحدة خصصت لنفسها منبرين هما «الشهر» و «الكاتب» ترافقهما حركة نقدية عمادها ذلك الجليل الذي يبدأ بمنذور والسحرق وينتهي بأنور المعداوى وعبد القادر القط ، الجليل الذي تربى بين أحضان الحركة الرومانسية في الشعر المصرى المعاصر .

وسواء كانت فكرة «المس» عند مندور أو «الأداء النفسى» عند المعداوى من الأفكار التقدمية في نقد الشعر آنذاك ، إلا أن هذا الجليل قد تكون على نحو يجعل تغيره النوعى شبه مستحيل ، وإنما هو يبذل كل ما لديه من قوى وإمكانات لتجاوز نفسه في حدود ذلك الإطار التاريخى لتجاريه مع الشعر والحياة . فطاقته على تجديد ذاته والتلبس برؤية جديدة محدودة بتلك التخوم التى تلتقى عندها الروح الرومانسية مع الحفاظ التقليدى على التراث . لذلك يصبح طه حسين حين يقول عام ١٩٥٧ في جريدة «الجمهورية» : « ليس على شبائنا من الشعراء بأس فيما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا تنافرت أمرزتهم وطبائعهم ولا يطلب إليهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين» أكثر تقدماً من كلمات مندور في نفس التاريخ تقريباً حين يقول : «إن الشعر لا يمكن أن يتخلص من الوزن، أى من الموسيقى، بل لا يمكن أن يتخلص من أسلوبه الفنى الخاص ولغة تعبيره المتميزة التى تقوم على التصوير اليبانى ، وإلا أصبح ثراً وفقد كفاية عناصره الجمالية» . وقد أوضح هذا رأى مفصلاً عام ٦١ (بالعدد ٥٨ من «المجلة» القاهرية) حين أكد أن التغيير الذى حدث في شكل البيت وشكل القصيدة إنما نبع لا من تغير الذوق الجمالى وحده ، بل من تغير المضمون الشعرى

وطرائق التصوير والتعبير أيضاً . وأنهى ما كان بصده من رد على زكى نجيب محمود قائلاً : « لا أريد أن ننبذ القالب التقليدي بل كل ما أطلبه هو أن نفسح صلوفاً ليعيش إلى جواره القالب الجديد الذى كثيراً ما يفضل في عدة مجالات من مجالات القول الشعرى . ويا ويلنا ممن يزعمون أن باب الاجتهاد قد أقفل » . ذلك إذن هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه أكبر نقاد ذلك الجيل : التعايش السلمى مع الرجعية الشعرية والمطالبة بشرعية حق « الاجتهاد » . لا ينبغي أن نتجاهل ونحن بصدد تقييم هذا « الحد الأقصى » لجيل مندور أن المناخ الشعرى في مصر يختلف إلى درجة كبيرة عن مناخه في لبنان . المناخ الشعرى في مصر حتى ١٩٦٦ الوجه الرسمى الممثل في المجلس الأعلى للفنون والآداب بشكل عام ، ولجنة الشعر بصورة خاصة . الوجه الرسمى للشعر في هذه المؤسسات يتخلف عن الثورة السياسية والاجتماعية في النوع والكيفية لا في الدرجة أو المستوى .

ثورتنا تبدأ من خطوة التحرر والاستقلال طريقاً شاقاً طويلاً نحو الاشتراكية . ثمة هوة واسعة بين الثورة ، والوجه الرسمى لها في الحقل الأدبى ومن أهم مجالاته فن الشعر باسم الدين والقومية والتراث . ولكن الانتصار الحقيقى للشعراء الجدد ، أنهم تمكنوا من « سحب الأرض » من تحت أقدام الوجه الرسمى ، وألقوا بأصحابه في منطقة « اللاوجود الشعرى » بعيداً عن أذواق الجماهير التى تفتحت أخيراً — بعد نضال أكثر من عشر سنوات — على هذا اللون المستحدث من ألوان الشعر . ولم تتمكن لجنة الشعر من كسب شبر واحد في أرض المعركة الحقيقية ، فانجذبت بكل ثقلها إلى الباب الخلفى حيث يستطيع العقاد أن يحول الشعر الجديد إلى لجنة النشر « للاختصاص » فتمنع عنه جوائز الدولة ، وحيث يستطيع العقاد أن يهدد بتقديم استقالته إذا التحق عبد الصبور وحجازى بالوفد الرسمى إلى مهرجان الشعر بدمشق ، فيحال دونهم والسفر . . . وهكذا كان وما يزال المناخ الشعرى في مصر من أكبر العوائق في وجه كل تغيير ثورى . لذلك كان جيل مندور والسحرى والقط والمعداوى جيلاً تقديماً إلى حد كبير بالرغم من كل التحفظات التى يمكن أن تؤخذ عليه . فقد كان لهذا الجيل من ناحية « رسمى » في المؤسسات الرسمية والمحالات الشعبية على السواء . كانوا ، إما أساتذة في

الجامعة أو من كبار العاملين بوزارة الثقافة ، وكانوا من كبار النقاد المعترف بهم من المايبر التقليدية الراسخة كالثقافة والرسالة القديمتين ودور النشر الكبرى . لذلك كان مجرد وقفهم إلى جانب الشعر « الجديد » موقفاً تقديمياً بحذ ذاته ، جازفوا من أجله بمختلف أشكال ارتباطاتهم الرسمية وغير الرسمية .

ولعله من أولى مظاهر التقدم الثورى لهذا الجيل ، الكتاب الرائد الذى أصدره مصطفى السحرى فى كانون الأول (ديسمبر) من عام ١٩٥٧ إبان انعقاد المؤتمر الثالث للأدباء العرب بالقاهرة ، تحت عنوان « شعر اليوم » . وهو أول دراسة تقييمية شاملة لظاهرة الشعر « الجديد » أو « الحر » . ولا ريب أننا اليوم نستطيع أن نرصد « لشعر اليوم » الكثير من المآخذ ، إلا أنه كان يمثل حينذاك أحد أحنحة الجبهة الشعرية الحديثة فى إطار « رابطة الأدب الحديث » التى يقوم السحرى برؤاستها إلى الآن . ويلتقى السحرى مع مندور فيما دعاه بالصياغة والمضمون حين يقول : « ولا يهم فى اعتقادنا نوعية الصياغة مقفأة أو متحررة لأن الصياغة وسيلة لا غاية ، إنما المهم أن نظفر بشعر حقيقى » ويلتقى مع المعداوى - وهو من أوائل القائلين بالالتزام - حين يؤثر الشعر الواقعى « الشامل فى واقعته » على الشعر الواقعى « الذى يتمذهب بمذهب بعينه » . ويرفع راية الجبهة فى الإلحاح على أن يكون مضمون الشعر هو « مشكلات العصر واتجاهاته » . ويستكمل الدكتور عبد القادر القط معالم الطريق إلى جبهة حديثة للشعر تعتمد الحقيقة الموضوعية ولا تزيّفها باسم الالتزام . ومن ثم يكتب فى مقدمة ديوانه « ذكريات شباب » أن الشعر الجديد لم يلبث أن تحول فى معظمه إلى نثرية مسرفة وقالبية واضحة وتقديرية مباشرة . ثم يصح الشعراء الجدد بتمثل التراث ، تمثل المعاناة والتجريب لا تمثل القراءة العابرة حتى يتمكنوا من السيطرة على أدوات الوزن واللغة . ويلتقى مع السحرى من زاويتين ، أولاً ما كانت عليه دعوة النقاد إلى أدب واقعى من تعسف ودفع « للأدباء إلى تزييف أحاسيسهم واختلاق تجارب لا يحسون بها إحساساً قوياً واضحاً يخلصها من كل آثار الرومانسية الكامنة فى المجتمع » والزاوية الثانية أنه ليس مطلوباً من الشعر أن يكون « مجرد تسجيل للأفكار ، وإنما يراد به نقل تجربة الفنان إلى قارئه بحيث تنفذ إلى نفسه

فينفعل بها وتستقر في وجدانه فتؤثر على نظرتة إلى الحياة وإدراكه للأشياء .

وقد تابع كل من مندور والسحرى والقطط والمعداوى حركة التجديد الحديثة في الشعر، متابعة جادة متميقة ، تجمع بين أصالة حسهم الرومانسى المزهف وحرصهم التقليدى على التراث وتعاطفهم مع الجديد من حيث حقه في التعبير وقوفهم ضد التطرف أو الحمود . وقفوا جميعاً بانسجام كامل مع تكوينهم النفسى والذهنى ، ضد مظاهر الرؤيا الحديثة في الشعر كالاستغراق في الرمز والأسطورة مما « ينحرف » - حسب فهمهم - بالشعر إلى غموض الطلاسم والألغاز . لهذا كان رفضهم حاسماً لتطور صلاح عبد الصبور الأخير ، وشعر السياب وأدونيس وخلييل حاوى وعففى مطر وأمثالهم . ولكنهم أيضاً وقفوا صفاً واحداً ضد السلفية الجديدة حين أسفرت عن وجهها نقدياً في كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » . وباستثناء الدكتوراة عائشة عبد الرحمن لم يقف ناقد واحد ذو أهمية إلى جانب هذا الكتاب .

ولم يكن « قضايا الشعر المعاصر » سوى المناقست الثالث بعد لويس عوض ومحمود العالم . وكانت الملائكة قد وصلت إلى أن « الفطرة العربية السليمة » هى الالتزام الصارم بأوزان الخليل ، ونسيت أن المحاولة الجديدة ليست في تطبيق أوزان الخليل وإنما في استخلاص القوانين الجديدة للأتغام الجديدة التى اكتشفها الشعراء الجدد . وقد فسرت الدعوة إلى الشعر « الحر » بأن هذا الاصطلاح يعنى ما تقصده حرفياً من كلمة شعر «لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويمر على ثمانية من أوزانه » وهو حر « ينوع عدد تعجيلات الحشو في الشطر خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل » . هذا ما انتهت إليه نازك ، وبينما أرادت له أن يكون منافست نظرى للشعر « الحر » فإنه في الواقع جاء متأخراً عندما دخل هذا الشعر مرحلة الذبول والشيخوخة ، وأضحى الكتاب قريباً من اللحن الجنائزى الذى يصوغ النهاية الأسيفة التى أدعوها بالسلفية الجديدة .

وبعد صدور « قضايا الشعر المعاصر » بعامين ، أى في ١٩٦٤ ، صدر كتاب آخر من بيروت لخلييل كمال الدين هو « الشعر العربى الحديث وروح العصر » . وهو كتاب يرباط عند الحدود التى سبق أن رسمها من قبل محمود العالم بأستاذية واقتدار . وهو من زاوية أخرى ، يرسم في وضوح التناقض بين السلفية

الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، كلاهما. يهشم العمل الفني : السلفيون باسم الشكل ، والاشتراكيون باسم المضمون وعندما صدر كتاب الدكتور محمد النويهي في نفس العام تحت عنوان « قضية الشعر الجديد » كانت قد اكتملت بهذه الكتب الثلاثة لنارك، وكال الدين، والنويهي، معالم الخريطة الشعرية لحركة «التجديد».

والقيمة الأساسية لكتاب النويهي تنبع من أنه ثمرة معركة موضوعية بين الرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين السلفية الجديدة ممثلة في معالجة نازك الملائكة لقضية الشعر « الحر » . وقد دارت رحى هذه المعركة على صفحات مجلة « الثقافة » القاهرية، وبين جدران معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة . وكانت مجلة « الثقافة » وقتذاك ضمن بقية إدارة المجلات التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القوى من المنابر الطيبة التي تحقق مستوى موضوعياً لائقاً بمعارك الفكر . وينطلق الدكتور النويهي في كتابه القيم من مشكلتين بعدهما المقدمة التمهيدية اللازمة لمواجهة أي قضية نقدية في حقل الشعر الحديث ، وهما : اللغة والموسيقى . وهو يخطو مع الرؤيا الحديثة خطوات واسعة حين يرفض من الرؤية الفكرية للواقع والفن ، المطلق في الشكل والتراث ، ولكنه يتوقف حائراً أمام المطلق الموسيقي . لذلك من حيث المطلق في الشكل يرفض أن تكون أوزان الخليل هي الجامعة المانعة لموسيقى الوجود كما قالت افتتاحية بلوتلاند منذ خمسة عشر عاماً ، ومن ثم فهو يقترح نظام « النبر » الموجود ببعض أنماط الشعر الإنجليزي من قبيل التجربة لاكتشاف أشكال جديدة . ومن حيث المطلق في التراث يؤكد على أهمية لغة الحديث اليومي سواء في مستورها النظري والمعقد عند إليوت ، أو في مستواها التطبيقي الواضح البسيط عند صلاح جاهين . غير أنه من حيث المطلق في الموسيقى ، يتردد كثيراً أمام ما يطلقون عليه « قصيدة النثر » . وهو لا يقف في تردده مع الدعاوى السياسية التي تطلقها السلفية الجديدة ، ولكنه يقف إلى جانب الكثير من نقاد الغرب في موقفهم « الفني » من هذه الظاهرة الشعرية الجديدة .

وبالرغم من تلك عرى الخطوط الأمامية لجبهة الشعر الحديث ، فإن أملاً جديداً لمع في الأفق مع كتابين الثاني (يناير) عام ١٩٦٤ حين صدر العدد الأول من مجلة « الشعر » القاهرية . وكان لي شرف الاشتراك شخصياً في الإشراف

على تحريرها مع الدكتور عبد القادر القط . وإننى لأجد حرجاً كبيراً فى سرد التفاصيل الدقيقة التى أحاطت بمولد المجلة وسقوطها ، أرجو من القارئ أن يعفىنى منه ، ولو مؤقتاً . لهذا أكتفى بحط واحد عريض هو أن « الأمل » الذى تجدد فى ظهور « الشعر » كان مبعثه الإيمان العميق بضرورة « الجبهة » إطاراً منبرياً لحركة الشعر الحديث . وأنه لم يثن الأوان بعد لأن يستقل أحد التيارات المشاركة فى الجبهة ، ليتخذ لنفسه منبراً خاصاً . إلا أن علاقات القوى التى تخيم على المناخ الشعرى فى مصر لم تلتأ أن انحرفت « خارج » مجلة « الشعر » انحرافاً يمينياً خطيراً . كانت المجلة بالف ، قد فتحت صفحاتها جديداً مختلف الاتجاهات المتصارعة فى الشعر والنقد من التناد ومحمود حسن إسماعيل إلى بدر شاكر السياب وعجى الدين محمد موروأ بالنويى والقط وعز الدين إسماعيل . لم تنتشر بالعامية حرفاً ، ولكنها نشرت تقييماً لشعر العامية ، لم تنتشر من قصائد النثر سطرأ ، ولكنها نشرت تقييماً لقصيدة النثر . وكانت تتوخى فيما تقدمه للاتجاهات التى لا ننشر إبداعها الفنى أن تنشر الدراسات النقدية عنها بأقلام تتعاطف معها . وذلك حتى نستطيع أن نوفق بين الشكل الرسمى وأهداف الجبهة . فإن صدور مجلة أدبية عن الدولة ، مهما كان اتجاه الإشراف المباشر على التحرير ، فإنها تلتزم إلى حد كبير بذلك الشكل الرسمى .

لقد أمست المجموعة الشعرية هى المنبر الرئيسى لصوت الشعر العربى الحديث . ومعنى ذلك أن الظاهرة الشعرية فى بلادنا وصلت إلى مرحلة التفرد التام والبلور الكامل . وليس هذا صحيحاً ، فلك ظاهرة كاذبة ، وإنما نحن ما نزال موضوعياً فى مرحلة « الجبهة » التى تجعل من المجموعة الشعرية أحد العوامل الثانوية المساعدة ؛ وليست العامل الرئيسى الموجه . فالجبهة تحقق مستوى من التفاعل والصراع ما زلنا فى حاجة إلى نتائجه . أما المجموعة الشعرية فهى الصياغة النهائية لهذه النتائج . فإذا تقول لنا المجموعات الشعرية الصادرة فى بيروت والقاهرة وبغداد ودمشق ؟ إنها لا تفعل أكثر من إبراز التيارات الفكرية والفنية التى تمثلها ، بمعنى آخر تؤكد حاجتنا إلى أوسع وأنضج أشكال الجبهة من جديد . لا بد من مفهوم جديد للجبهة ، يحقق مستوى جديداً للصراع . هذا ما تؤكد الاتجاهات الرئيسية فى حركة الشعر الحديث ، من خلال أهم المشكلات التى واجهتها حتى الآن .

الفصل الثالث

المتجاه السهم لحركة الشعر الحديث

ومن جديد يلوح السؤال : شعرنا الحديث ، إلى أين ؟ لقد تساقطت حقاً معظم قلاع الجبهة التي ضمت الشعراء الحديثين زمنياً ، ولكن الشعر الحديث لم يسقط ، بل لعل أحداثه ازدادت مع الأيام صقلا وأصاله . تخلفت السلفية الجديده عن الركب ، وانطوت الرومانسية الاشتراكية على ذاتها تجر أعجاء الماضي ، وتبلورت صراعات الشعر الحديث بين الاتجاه الثوري بشقيه الفصيح والعامي ، والاتجاه إلى « التجاوز والتخطي » المعروف خطأ بقصيدة النثر .

ويكاد ينحصر شعر العامية بمعناه الحديث في لبنان ومصر . إلا أنه يتخذ في كل من البلدين مساراً مختلفاً . فبصدور ديوان « كلمة سلام » للشاعر المصري صلاح جاهين ، كانت العامية المصرية تستقبل أول نقاط التحول التاريخية في حياتها الشعرية . فقد صدر الديوان في تلك المرحلة الحاسمة من تليخنا المصري الحديث ، حين كانت حركة الشعر « الجديده » قد تبلورت فكرياً في الالتفاف حول قضايا الجماهير الشعبية ، كما تبلورت فنياً في اتخاذ وحدة التفعيلة أساساً وزنياً . وكانت العامية المصرية بما تسلمت به من تراث ابن عروس وبيرم التونسي قد استطاعت أن تكون بفطرتها الشعبية صدى أصيلاً يلبي احتياجات السليقة الفنية عند الجماهير . فانتخدت لنفسها أشكالاً « ساذجة » تدور حول العمود الخليلي تارة ، وتقتحم أنغاماً لم يعرفها الخليل تارة أخرى . كما اتخذت لنفسها موضوعات « شائعة » تدور حول الحياة العادية البسيطة في الريف والمدينة ، أو تدور حول الحكايات والأساطير والحوادث والخرافات التي تغفلت في كيان القروي بأقاليم مصر وفي تكوين ابن البرجوازية الصغيرة النازح من القرية إلى الأحياء المتواضعة بالمدينة .

وشاء أساتذة « الأدب الرسمي » أن يؤكدوا الهوية الفنية — في نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل (الشعر العامي) وما يدعى بالشعر (أي الشعر الفصيح)

وراجت التسمية أجيالا عديدة، حتى بين بعض المثقفين، لتصوغ الهوية الاجتماعية فيما أرى بين الحساسية الطبقية عند حماة الشعر الفصيح من « غوغاء » الشعر العالى .

وبالرغم من أن قضية الازدواج اللغوى فى مصر، لها جانبها التكنيكى البحت الذى تتأصل جذوره ، تاريخياً ، منذ بدايات الفتح العربى، والتقاء اللغة العربية مع اللغات المحلية المنتشرة آنذاك فى وادى النيل .. فإن ما لا ريب فيه هو أن للقضية جانباً آخر ظهر مع تبشير فجر النهضة الأدبية الحديثة منذ أكثر من نصف قرن . هذا الجانب هو « الوجه الاجتماعى » للغة، حيث كانت تعكس فى حياتنا وأدبنا صورة أمينة لمجموعة الصراعات الدائرة ضمن الحركة الاجتماعية المصرية. فلقد ظل المحافظون دوماً فى الحقل الأدبى، هم دعاة الجمود اللغوى وحماة الأدب الرسمى ، وهم المشرعون الأول لتصنيف الأدب إلى رسمى وشعبى : الأول هو ما اتخذ الفصحى أدواته التعبيرية ، والآخر هو ما اتخذ العامية المصرية . وبالطبع كان المحافظون يتفاوتون فى درجات التزم والجمود ، فمنهم من كان يجرى القوالب العربية القديمة كما هى، ومنهم من كان يتحرر قليلا ويحاول التجديد فى إطار الفصحى ، ومنهم من اقترب من لغة الصحافة اليومية ولكن مع الدقة المتناهية فى استخدام قواعد النحو والصرف . أى أن المستوى «اللفظى» هو المدار الوحيد الذى تفاوتت بشأنه تيارات المحافظين واتجاهاتهم .

أما آباء الأدب الشعبى (أو العالى) فكانوا يصدرون أحياناً عن مفهوم حضارى متقدم لمعنى اللغة كما نجد عند لطفى السيد وعبد العزيز فهمى وعبد القادر حمزة وسلامة موسى ، على الرغم من تباين المسافات التى تصل بينهم وبين (الشعب)... وكان هناك من يصدرون فى الانتماء إلى أدب العامية المصرى، عن تكوينهم الثقافى وطبيعتهم الطبقية . ومن هؤلاء استعاد الشعر المصرى الحديث جلوته التى التهبت بآمال الجماهير الشعبية وأحلامها، فصاغت هذه الأحلام فكراً وفناً سواء فى الصياغات المنقولة عن التراث الشعبى، أو فى صورة الأناشيد القومية، أو فى شكل الأغنية . ولقد ظل بيرم التونسي طوال فترة المد الثورى، « شاعر مصر الأول » كما دعاه لويس عوض فى مقدمة بلوتلاند منذ الحرب العالمية الأولى إلى ما قبل الحرب الأخيرة مروراً بثورة ١٩١٩. وترك بيرم رصيلاً ضخماً من التجارب

على كافة المستويات ، من الموروث الشعبي إلى النشيد القوي إلى الأغنية. وباستثناء محاولات الفنان العظيم سيد درويش في الموسيقى والأغنية والأداء، لم يستعد شعر العامية المصرية أنفاسه التي تميزت أوصالها سواء في إذاعة المدينة أو على ربابة القرية والحى والشعبى إلا مع أشعار فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين . تمكن فؤاد حداد من أن يخلص شعر العامية المصرية من كليشيات النشيد القوي والأغنية المذاعة . كما خلصه من ابتذال الهواة للتراث الشعبي في أساطيره وحكاياته وحوادثه وخرافاته ، فلم تعنه قط « الشكليات » الوزنية المترتبة التي تنعصب لها أبحر الخليل ، ولم يعنه قط « الموضوع » كهيككل عظمى محدد سلفاً . وإنما استطاع فؤاد حداد أن ينتهى بشعر العامية المصرية إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفنى الذى يعالج التجربة « المصرية » في محورها « الشعبي » على أبعد مدى لأنغامها « المحلية » . وفى هذه الحدود نجح فؤاد حداد في إكساب شعر العامية المصرية قيمته « الفنية » الخاصة التي سبق للصناعة أن استلبتها منه ، كما سبق للذائدين عن حرمان « الشعر الرسمى » أن حرموه من حق الاعتراف له بها . ومن ناحية أخرى قام فؤاد حداد بدور لا يقل أهمية وخطورة عن تأصيل العناصر الجمالية في شعر العامية المصرية، هو اكساب مضمونه الفنى أبعاداً إنسانية جديدة زاخرة بالوعى الاجتماعى للفرد. ومن هنا كان تعبير « المضمون الفنى » تعبيراً شاملاً لهذا الجهد المزدوج النتائج : في المدلول الإنسانى الرحيب للشعر ، وفى الصياغة الجمالية له . لذلك كانت تجربة النضال الثورى من أجل الاشتراكية في حياة فؤاد حداد، بغير انفصال عن كفاحه المير من أجل تحرير العامية المصرية في حالتها الشعرية من كل ابتذال وقولية ومحدودية . وفى سبيل هذه الغاية قام بالعديد من المحاولات المخلصة في تجربة الصور اللغوية للعامية المصرية، شعرياً، على نحو شديد الذكاء في التعرف على أسرارها . ومهما كانت النتائج العملية لهذه التجارب وتلك المحاولات، فإن فؤاد حداد يعد بمثابة الأب الشرعى لحركة شعر العامية المصرية الحديثة، بكل ما ينطوى عليه إنتاجها من نجاحات وعثرات الطريق.

على أن التجديد في شعر العامية المصرية لم يمحض في خط مواز لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربى . ولكن ما لا شك فيه أن ثمة تفاعلاً صحياً قد حدث بين

التجربتين بحيث أنهما أمسيا جناحين لقضية واحدة هي «الحداثة» في الشعر . فلقد تحددت تجربة فؤاد حداد بكافة مكتسباتها التجديدية في نطاق أدوات التعبير التقليدية : القافية الموحدة ، أو المتساقطة ، أو الداخلية -حرف الروى المنتظم أو المتبادل ، الثابت أو المؤقت - الأوزان الميسورة للأذن التي اعتادت الشكل الموروث - البحور الراسخة في التراث العربى أو المحلوبة من الامتزاج الحار مع التربة المصرية بتاريخها الطويل . فبالرغم من النقلة الخطيرة التي حمل فؤاد حداد عبئها وحده إلا أن النقلة « الكيفية » التي أحدثت نقطة التحول التاريخية في شعر العامية المصرية ، كانت الظروف قد ألقت مهمتها على كاهل الشاعر صلاح جاهين . ولم يحمل صلاح على عاتقه هذه المهمة منذ بدأ يكتب الشعر ، بل هو قد أمضى زمناً ليس بالقصير في إطار نتائج تجربة فؤاد حداد . ولكنه استطاع بعناد وإصرار ومثابرة على معاناة المصرية في الشعر ، أن يتجاوز أسوار هذه الدائرة إلى آفاق أكثر اتساعاً . استطاع في ديوان « كلمة سلام » أن ينتقل بالتجربة من مرحلة «الرؤية الفكرية للواقع والفن» التي تميزت بانجاسها التقديمي من حيث الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي ، إلى مرحلة «الرؤيا الحديثة للشعر» التي تعايش القصيدة كتجربة كيانية شاملة لأعمق عناصر التوتر بكافة جزئيات حياة الشاعر . وبكافة ما تتضمنه هذه الحياة من عناصر أخرى غير الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي . أى أنه تجاوز المرحلة «الوحيدة الجانب» حيث تتضخم القصيدة وتتورم في أحد أجزائها ، وتهزل وتنحل وتضمحل في بقية الأجزاء ، مما يصل بها على أيدي الشعراء المتوسطين إلى حدود الكاريكاتور الذي يثير السخرية بما تحتويه من زيف وافتعال . نجح صلاح جاهين في أن يزواج بين المرحلة الحضارية المتخلفة التي نحيهاها (كرؤية فكرية للواقع والفن) وبين الرؤيا الطموح المتفائلة التي ورثها الشعراء الاشتراكيون من أعماق القرن التاسع عشر . ومن هذا التزاوج الحار العميق ، ولدت الرؤيا الحديثة في شعر العامية المصرية . وبعبارة أدق ولدت إحدى مراحل هذه «الرؤيا» ، وكانت قصيدته « الشاى واللبن » التي كتبها عام ١٩٥٣ ، أولى قصائد هذه المرحلة .

قصيدة « الشاى واللبن » تخلو تماماً من الالتزام التحليلي المتوارث ، إلا في

إطار التفعيلة الواحدة بأوزانها الخفيفة القرية موسيقياً من النثر . وهي تعوض الضجيج الموسيقى القديم ، بالتركيز على « الصورة » ويبدو أن لمهوبة صلاح جاهين كفنن تشكيلي دخلا كبيراً في إلحاحه الاثروب على استخدام منجزات فن التصوير في القصيدة الشعرية . فالأشطر الأربعة الأولى من « الشاي واللبن » تجسد لنا مراثيات محسوسة لا تحتاج إلى ذكاء الخيلة أو اجتهاد الذاكرة أو حضور البديهة .

فنحن أمام شابين متحابين ، على مائدة الإفطار يرشفان الشاي باللبن . وتنطلق من هذه الصورة العادية البسيطة مختلف الظلال التي تنبع من « تكوينات » الصورة الشعرية نفسها . إنها تتخلص حقاً من أبغاد الزمان والمكان (صباحاً على المائدة) وتحديدات الفعل (عملية الفطور) ، ولكنها لا تدوب في فضاء التجريد ولا تنحدر إلى مهاوى التعميم . وإنما تنفرع الظلال في قصيدة « الشاي واللبن » من مائدة الإفطار إلى أشعة الشمس التي تحترق خيوط الستار لتحضن غرامهما البكر إلى بقطة قلب الشاعر في سواد الليل يحلم بهؤلاء الذين يكتبون له أروع أيام حياتهم بأحرف من نور فستق ، يكتبون له « كلمة السلام » . كتب الشاعر هذه القصيدة إبان تلك المرحلة العصيبة التي اجتازتها الثورة في مصر ، إلى أن أحاطها العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ بأسلاك المغامرة الاستعمارية اليائسة . وكان صلاح جاهين ، شاعراً ، يحمل سلاحه في المعركة كأقصى ما يكون السلاح في ذلك الحين : سلاح الكلمة الشاعرة برغبة شعبنا الحقيقية في سلام دائم . ولكن السلاح الفني في يد الشاعر ليس أداة تكتيكية يسهل تحريكها بأزرار الظروف السياسية الموقوتة . وإنما أصالة الفنان الحقيقي تكمن في « لحظة المبادرة » أو في « لحظة النبوة » . صلاح لم يفصل شعره حسب مقاسات اللحظة العابرة ، فلم يسجل ولم يهتف . ولكنه « تنبأ » عام ١٩٥٣ لا بأحداث محددة ولكن بمضمون فني شامل لمرحلة حضارية كاملة : السلام للبشر . وطرقتنا معه أبواب « الرؤيا » الحديثة للشعر حين أطلعنا من قمة جبل على بيت صغير يضيء بالحلب ، وجحافل الظلام الأسود تهدد النور الجميل بالانطفاء . لم يصنع صلاح شيئاً سوى أن دفعنا إلى رؤية هذه « الصورة » البسيطة ببصيرتنا الداخلية ، فرأيناها تحت مجهر الفن تتحول إلى « رؤيا » عميقة الأغوار جسدت لنا « كلمة سلام »

ظلت تأتأة أمدأ طويلا بين غابات الطبول الصارخة بالسلام والحرية والتقدم .. فلم تعطنا سلاماً ولا شعراً .

وبين عامى ١٩٦٢ و ١٩٦٣ كتب صلاح بعض القصائد الحديثة التى يراوج بعضها بين الرؤية الفكرية لواقعنا الحضارى ، وبين رؤيا القرن التاسع عشر ، وأحياناً نادرة مع رؤيا القرن العشرين . فقصيدة « المرافعة » التى كتبها عام ١٩٦٢ يبدوها بحلم وقف فيه داخل قفص الاتهام . وبدأ يترافع بدفاع « بسيط » على خد قوله . والبساطة هنا ركيزة فنية ينطلق منها إلى رؤية واقعه المرعب متجسداً فى « البسطاء » من أبناء شعبنا ، ثم ينتهى الدفاع بصرخة كفكاوية تقول : « لكن قبل ما أنطق وأقول كلمتى قولوا لى انتو . ايه تهمنى ؟ » وفى « قصيدة » يستلهم ناظم حكمت فى وعده لنا بأن أروع كلماته لم يقلها بعد ، ولكن صلاح يهجر ناظم متمرداً « حا كتب قصيدة ح أكتبها . . وإن ما كتبهاش ، أنا حر ، الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة » وفى قصيدة « المقابر » يفرش الطريق إليها بعشرات المغريات التى تدفع الإنسان « حياً » أن يهول إلى هناك ، ولكن « لهذا السبب ، باحب المقابر . . ولكن ، بعقلى الرزين ، باحب البيوت ، واللى فيهم ، زيادة » . وفى قصيدة « باليه » يحى الراقصة الجميلة تحيات حارة ، ثم ينكأ جراحها بلذكرى مريرة « كانت يابتنى ، فى أشعار معلمنا بيرم ، عليه السلام ، ما تعرفش تركب سوارس ، تروح الإمام ، وتمشى ما تعرفش تركب سوارس ، تروح الإمام ، وتمشى تقع » ! . وفى قصيدة « الشوارع » نلمح نفس التناقضات الحادة التى يتوتر بها صلاح جاهين بين التفاؤل والتشاؤم ، بين الأسود والأبيض ، فيتأرجح شعره بين العديد من الألوان المذله التى تقع بين هاتين الحافتين . إنه يرى واقعاً متخلفاً يثير الغفور ، فيطمح إلى الرؤيا الاشتراكية لتثير تفاؤله ، ثم يضطرم بالرؤيا الكابوسية لعصرنا ، فتغيم الدنيا فى عينيه . وبين الواقع والرؤى الكثيفة المتراحمة يغنى عاميته المصرية براء الواقع الحى ، وتمزقات التردد بين السواد الحالك والياض المشرق . كثيراً ما أحس فى اللون الأبيض خلداعاً ، وكثيراً ما أحس فى اللون الأسود هروباً وإأساً ، ولكنه لم يتخل قط عن واقعه مهما قذف به هنا أو هناك .

ولقد كانت هذه الرؤيا الجديدة فى شعر صلاح جاهين ، على درجة

عالية من الخلخلة وانعدام الاستقرار . كتب « رباعياته » على النسق التقليدى فى استخدام الوزن المتقابل ، والمتعارض ، والمتوازى . وهى أقرب ما تكون إلى الموشحات الأندلسية فى بداية ازدهارها لا عندما آلت إلى الجفاف فلموت . كذلك هى أقرب إلى الخمسات والأراجيز التى عرفها الشعر العربى ، كما أنها أقرب إلى نواح الموروث الشعبى فى أوزانه المتساوقة مع الأسطورة المروية . ولكن رباعيات صلاح جاهين بالرغم من قربها لهذه الأشكال جميعاً ، جاءت شيئاً مستقلاً يؤكد أولاً أن التجربة الشعرية الصادقة والأصيلة هى التى تحدد شكلها الملائم لموضوعها بغير تعسف أو افتعال . كما تؤكد ثانياً، أن استلهاهم جزئيات شكلية من بعض التجارب الأخرى لا يضرب التجربة الجديدة . كما تؤكد ثالثاً وأخيراً ، أنها تقدم منجزات حديثة إذا منحها الشاعر « الرؤيا الحديثة » للشعر .

وهذا ما حدث بالفعل فى رباعيات جاهين ، فقد جاءت فى توترها الوزنى الخلاقى ، إبداعاً أصيلاً للرؤيا الحديثة فى شعر العامية المصرية إذ استطاعت أن تحمل جنين الواقع الحضارى المتخلف فى تجسيدات البشرية والسلوكية ، فى طوايا التلاحم بين الرؤيا الطموحة المتفائلة ، والرؤيا السوداوية المتشائمة . من هنا كان هذا التعارض بين « البساطة » الظاهرة فى الرباعيات وما تزخر به من أعباء ثقلى ، من كثافة الرؤيا وعموضها ، وشفافية الوزن وتردده فى الاتساق التقليدى ، وعمده فى غالب الأحيان . تلك هى نفس التجربة التى قام بها صلاح فى « غنوة برمهات » التى نشرها بالأهرام عام ١٩٦٣ ، وكذلك « تراب .. ودخان » حيث يفرض نظام الرباعية نفسه ، ولكن مع تجربة لغوية نادرة . تحاول الكلمة العامية من باطن تاريخها الواقعى مع الحياة أن تمد الشاعر بكافة الظلال والإيماءات التى تصبغ تجربته ، فليس المطلوب أن تمارض العامية سلطان القصصى فتحاكيها بيغائياً فى ترديد إجماعاتها . وإنما تتبدى الأصالة حقاً ، فى أن تشحن اللفظة العامية نفسها بوقود تجربتها الخاصة فى معاملاتها مع الواقع . فى « تراب ودخان » يضع صلاح قارته فى مأزق حرج ، لأن القارئ هنا جزء لا ينفصل عن التجربة التى عاها الشاعر ، إنه أحد عناصر المسئولية التى جعلت القمر يتحول إلى كتلة طين تعلق الأبصار فى فضاء مظلم لا نهائى . انقضت المقاهى وغشيت سحب . الكتابة

أعين السمار ، وعاد هو وحيداً ينظر إلى القلم الراقد في استخداء بأحد جبهه
لا يعلم أية وظيفة بقيت له . فيها ما مضى ، في نفس المكان ، كان يحمل طفله
بين ذراعيه يشهدان على أمان العمر . وها هوذا الآن يحمل قلمه بين أصابعه
المثلجة لا يخط حرفاً ، فقد تحولت الصفحات كلها إلى لون الفحم ، ولم يعد
للقلم الأسود أية وظيفة في عالم مظلم ، لا يستطيع حتى أن يخط « غنوة عذاب » .
تتوالى الأشرطة في هذه القصيدة على نسق يكمل لها وحدة الأداء فحسب ، ولكنها
تمزق أوتار الناي وتحطم الربابة ، تماماً كما تثقب الجلد المشدود على فوهة الطبله
والرق . ولا يبقى أمام الشاعر إلا أن يقوم بمغامرة موازية لعمق الرؤيا التي اقتحمت
علمه الخالص . فلا وحدة اتقافية ولا وحدة التعملة بقادرتين على تحقيق التكافؤ
النام بين ما نحس به وكيفية التعبير عنه . لذلك تتنالى الأشرطة هامسة بضجيج
القافية الداخلية وزين حرف الروى غير المنتظم ، فتورة جارقة على أى هارموني
مسبق . ولا شك أن صلاح جاهين ظل محافظاً على فطرته الأصيلة في قصائد
مثل « بكائية إلى ناظم حكمت » و « رسالة إلى جندى » و « أول مايو » .
ولكن أمثال هذه القصائد التي يلح عليها النغم السياسى القديم بين الحين والآخر
لم تنف قط أن شاعر العامية المصرية قد نجا من عنق الزجاجة ، وارتحل
بأدواته التعبيرية إلى عالم جديد يضع حداً فاصلاً بين عهدين ، ذلك الحد
الذى أدعوه بنقطة التحول في الحياة الشعرية للعامية المصرية .

ونقطة التحول ليست مقصورة على رائد المحاولة ، وإنما هي تحقق ذاته
في اللحظة التي تصبح عندها « حركة » شعرية تتكامل يوماً بعد يوم . وهذا
ما حدث عندما استقبلت العامية المصرية أصواتاً جديدة تزداد مع الزمن غنى
وعمقاً . بعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بمراحلتنا الحضارية المعاصرة في
شعر صلاح جاهين ، كما نجد في إنتاج عبد الرحمن الأبودى « الأرض والعيال » .
وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة للشعراء الاشتراكيين
في العالم كما نجد في إنتاج سيد حجاب .. وبعضها يمتد من الجانب الوثيق
الارتباط بالرؤيا الحديثة لعصرنا الحاضر كما هو الحال عند مجدى نجيب « صهد
الشتا » . غير أنهم جميعاً وبغير استثناء ، يخرجون من معطف صلاح جاهين ،

مهما كانت درجات تمردهم الشعري على رائد الحدادنة في شعر العامية المصرية . وبينما يرتفع الأبنودى وسيد حجاب إلى مستوى شديد العمق والبراء ، يختلف الأمر بشأن مجدى نجيب الذى حاول أن يصنع شيئاً جديداً ، ولكن بغير تسليح جاد للطريق الجديد . لذلك يتصل الأبنودى وحجاب في مقدمة الجليل الجديد من الشعراء المصريين — بأعمق خلجات الوجدان المصرى الحديث ، بينما تنسلخ تجارب مجدى نجيب من نبضات وعينا وضميرنا انسلخاً شبه تام .

في قصيدة « الأرض والعيال » بالمجموعة الشعرية الأولى التى صدرت للأبنودى تحت هذا العنوان ، تتجسد القيمة الحقيقية لهذا الامتداد الشعري القادم من صلب صلاح جاهين . وبالرغم من أن هذه القصيدة ليست أروع ما فى الديوان ، إلا أنها كما قلت ، تجسد القيمة الحقيقية لهذه الوثيقة الجديدة التالية لمرحلة صلاح . فالأبنودى فى هذه القصيدة يعتمد اعتماداً أساسياً على « الصور الجزئية » التى تتراكم فيما بينها على نحو يشى بالبراء والعفوية ، وإن كان التأمل فى نسيجها العام يؤكد مهارة الشاعر البصرية فى التقاط الجزئيات الميسورة لذاكرتنا ، ومهارته السمعية فى صياغة التراكيب المستلهمة من واقعنا المباشر . الصور الجزئية فى « الأرض والعيال » تتراكم فوق بعضها البعض تراكماً كئيباً عادياً ، ولكنها فى النهاية تخلق مسافة من نوع ما بين القصيدة والمتلقى ، ترغم بصيرته الداخلية على استيعاب ما أدعوه بالصورة النهائية الواحدة ، الشاملة لمختلف الصور الجزئية المتفرقة : الأطفال العراة فى الحقول ، الفلاحون الخوذة من الدم فى العروق ، النيل المتجهج الصامت عن مد الأرض بفتاتها السنوى ، والعريس الذى ينتظر عروسه برأس غائر فى شبكة الدين . لا يوحد بين هذه الصور « الجو العام » لفقر الريف الصعيدي فى مصر ، كما لا يوحد بينها الاتساق فى الموسيقى التى يستعيد من التراث الشعبي الخاتمة التقليدية فى كل مقطوعة « يا رازق الدود فى الحجر » ، ولا يوحد بينها استخدام المصطلح المحلى الدارج على ألسنة النماذج البشرية التى جسدها القصيدة . وإنما يوحد بين هذه الصور الجزئية ، ويجعل منها صورة واحدة ، تلك المسافة التى نجح الشاعر فى خلقها بين المتلقى والعمل الفنى ، وهى أشبه ما تكون بالمسافة التى يصر عليها بريخت بين مسرحه الملحمي وجمهور المشاهدين ،

مسافة يخلقها الإطلاق والتجريد والتعميم ، فالرأسالى عد بريخت هو الرأسالية ككل ، والعامل هو الطبقة العاملة ككل ، ليس هناك رأسالى بعينه أو عامل محدد . ولكن فى إطار هذا التعميم ينسج خيوط مسرحيته من كافة التفاصيل والدقائق الصغيرة التى يعيشها الصراع بين الرأسالية والطبقة العاملة . هذا التعميم هو الذى يكسر الإيهام عند القارئ والمشهد بالواقع الحرفى ، ويحول دون الاندماج الموقوت بعرض المسرحية . فالاستغراق فى جزئيات الحياة اليومية لا يخلف سوى الشعور بالفتا . أما وضع الفواصل الفنية والحواجز الشعرية بين العمل الفنى ومتلقيه ، فإنه يدفع إلى «إعادة النظر من جديد» فدى العادى والمألوف بعين غير عادية كما يقول بريخت فى «القاعدة والاستثناء» . لست أقول إن الأبنودى يحقق بوعى كامل ما حققه بريخت فى مسرحه الملحمى بوعى نظرى شرحه مفصلاً فى كتاباته النقدية . وإنما أقول إن النتيجة التى انتهى إليها الشاعر المصرى تقرب من إحدى زواياها مما انتهى إليه الشاعر الألمانى العظيم . هذه النتيجة هى أن الأبنودى لا يستغرقه الواقع المرئى المباشر كما هو فى حالته التسجيلية ، وإنما هو يجرد هذا الواقع من شكله اليومى المعتاد والمألوف ، ويعمم علاقات هذا الواقع فى أحداث نموذجية . ثم يحسد هذه الأحداث فى صور مطلقة من قيود التطابق الحرفى ، صور نمطية تستجيب لها مخيلة المتلقى عن طريق الجزئيات الداخلية المكونة لها . ولكن تراكم الأنموذج والأنماط يؤدى إلى إيجاد مسافة موضوعية بينها وبين المتلقى تحول دون استدراجه إلى المألوف بعين عادية ، وإنما تخلق فيه عيناً غير عادية فىرى المألوف شيئاً غير عادى .

فى «الأرض والعيال» وحدات موسيقية مكررة ، بل خواتيم دورية لكل مقطوعة ، مما كان يمكن أن يؤدى بالقصيدة فى أحسن الأحوال إلى وحدة المقطوعة بدلا من وحدة البيت ، وتبقى بعيداً عن وحدة القصيدة . كذلك ليس هناك هيكل أسطورى أو قصصى يلم شمل الأبيات من الشطرة الأولى إلى الشطرة الأخيرة ، مما كان يهدد القصيدة بالانحلال والتفكك . إلا أن الأبنودى فى قصيدة «الأرض والعيال» يحسد معنى جديداً لوحدة القصيدة لا يعتمد على جوها ولا على موسيقاها ، وإنما يتحقق خلال المسافة التى يحرص على قيامها الشاعر بين

القصيدة كمجموعة صور جزئية تراكت في إطار من الإطلاق والتجريد والتعميم ، وبين المتلقى الذى لا يرى من هذه الصور إلا وجهها الواحد ، بل لا يراها إلا صورة واحدة مهما حفلت بخطوطها بانطباعات التفاصيل الداخلية .

على غير هذا النحو تم عملية الخلق الفنى عند الشاعر سيد حجاب . فبينما يتركز الأبنودى في محاولته على أكثر الجوانب تراثية في الشعر كما يبدو ذلك واضحاً في حرصه البالغ على القيم الموسيقية والأبنية التعبيرية التى يحفل بها التراث الشعبى ، وكما يبدو ذلك واضحاً في الإنتاج الرئيسى لصالح جاهين . يتركز حجاب على إقامة تفاعلات جمالية بين الصور الجزئية التى تتشكل في قصائده لا كمجموعة من التراكمات وإنما كمجموعة من الصراعات . أى أنه لا يستطيع التقاط الزاوية الدالة أو الحدث الفوذجى ، وبالتالي فهو لا يعيل إطلاقاً إلى الصورة النمطية . وإنما هو يقيم مجموعة من العلاقات الجدلية - فنياً - بين مدخل القصيدة وهيكلها العام ونهايتها . إنه أقرب شعراء العامة المصرية إلى مفهوم الرؤيا الشعرية الحديثة ، وهو أقربهم في نفس الوقت إلى المدلول الثورى المعاصر لهذه الرؤيا . فهو يستخدم الأسطورة القديمة حيناً ، ويصوغ الأسطورة الحديثة أحياناً . وهو يحافظ على أوزانه حقاً ، ولكن في حدود التحرر الداخلى لرؤياه الشعرية . وهو أيديولوجياً يقف في مدرسة واحدة مع أبناء جيله من الشباب الثورى المناضل . ولكن أيديولوجيته لا تحاصر شعره بمناطق محرمة من مناطق التجربة الإنسانية . فالجوهر المتقدم للعمل الفنى لا يضطره إلى توسيد تجربته الشعرية بظلال حتمية من واقع الطبقات الكادحة ومشكلاتها الاجتماعية . وإنما هو يعى أولاً أن الفكرة السياسية أو الدلالة الاجتماعية ليست إلا عنصراً من عناصر العمل الشعرى لا سبيل إلى الانفراد بها فنياً ، إلا إذا تورم العمل من أحد جوانبه تورماً يؤكد فساده . كذلك يعى سيد حجاب أن العلاقة بين الطبقات الشعبية والجوهر . المتقدم للفن ، ليست علاقة آلية أو شكلية . فربما كانت هموم المثقفين البعيثة عن الالتصاق المباشر بالعمال والفلاحين ، أكثر تجسيدا لهذا « الجوهر » . من هنا تتسم تجارب سيد حجاب بالتحرر والانطلاق إلى أكثر الآفاق رحابة وعمقا ، واقتراباً من ثورية الشعر الحديث .

أما مجدى نجيب فهو يقف على يسار اليسار في شعر العامية المصرية الحديث . وإذا كان الأبنودى وحجاب من الامتدادات .. الواضحة لصالح جاهين ، فإن مجدى نجيب هو الآخر أحد هذه الامتدادات ولكن السبل تعقدت به وتعرت في منعطفات بعيدة عن تراث العامية المصرية بشكل عام . وعن صلاح جاهين بشكل خاص . معنى الامتداد الذى يجمع بين الأبنودى وحجاب ونجيب ، أنهم جميعاً يتخذون من العامية المصرية مصطلحاً شعرياً في نطاق وحدة التفعيلة بأوزانها الخليلية الميسورة للأذن . ولكنهم بعد ذلك يتفرقون : الأبنودى امتداد للجانب الأيديولوجى في المستويين القوى والاشتراكى (الرؤية الفكرية للواقع والفن) ، وحجاب امتداد للرؤيا الحديثة التى تمتزج فيها رؤيا القرن التاسع عشر مع رؤيا القرن العشرين في مرحلة حضارية متخلفة . أما مجدى فإنه يقفز المسافات دفعة واحدة ، تلك التى تفصل حضارتنا عن مستوى القرن العشرين . إنه في حدود العامية المصرية يقوم بنفس الدور تقريباً الذى قامت به قصيدة النثر في لبنان عند محاولتها «التجاوز والتخطي» لعصور حضارية طويلة . في قصيدة «شهد الشتا» التى عنوانت ديوانه الأول ، يجرد الكلمات من تاريخها الطويل مع اللسان المصرى ، فيخلق تناقضاً بين طبيعة «العامية» الزاخرة بنبض هذا الشعب وتاريخه مع الحياة وبين اللفظة المجردة مما يكسوها عادة من لحم ودم التجربة الإنسانية المعاشة . أى أنه يقتصر على «الفكرة» دون الصورة . لهذا السبب نكاد نتساءل عن الدافع الذى يلزم مجدى بقاموس العامية المصرية . ويجره هذا التناقض في نفس القصيدة ، وهى ليست من أجود قصائده ولكنها أكثر دلالة على شعر الشاعر بأكمله ، يجره إلى تناقض آخر بين الفكر والفن . وهو تناقض يهدد الفنان عادة بأحد طريقتين : الشكلية المبتدلة أو النثرية الساقطة . ولا كان مجدى نجيب بطبيعته بعيداً عن امتلاك ناصية المغامرات الشكلية في التعبير الشعري ، فإنه تورط في وهاد النثرية الساقطة من حيث لا يدري ، فجاءت معظم قصائده خواطر فكرية مجردة . لهذه الأسباب لا أعتقد أن الموجة التى أثارها ديوان «شهد الشتا» لمجدى نجيب ، سوف يكتب لها البقاء طويلاً .

والأرجح أن الموجة المضادة التى يمثلها الأبنودى سوف تتبلور في نماذج

جيدة لا تميل كثيراً إلى الاختصار على العنصر الأيديولوجي في التجربة الشعرية .
والمأمول إذن هو أن يبرز الاتجاه الذي يقوده الشاعر سيد حجاب كواحد من
الاتجاهات الرئيسية في شعرنا الحديث . لأنه أولاً ، يتبنى الرؤيا الشعرية الحديثة
التي تزواج بين مرحلتنا الحضارية برؤيتها الفكرية للواقع والفن ، وبين أحدث
منجزات التكنولوجيا الشعرى في إنتاج الشعراء الاشتراكيين الكبار من أمثال أراجون
وإيلوار ونيرودا ، وبين أصالة التراث الشعبي في مصر على مدى تاريخها الطويل .

* * *

أما شعر العامية اللبنانية ، فقد اتخذ لنفسه مساراً آخر ، يختلف عن مسار
الشعر المصري من المنبع إلى المصب . ولست أزعج أنني أملك أدوات الإحاطة
التقييمية الشاملة للشعر اللبناني . ولكنني أعتقد أن ظروفًا خاصة قد أتاحت لي أن
أقف على الخطوط العامة في تطور الشعر المكتوب بالعامية اللبنانية . وأن هذه
الظروف قد سمحت لي بالاطلاع على أهم ما كتب في هذا الشعر ، بحيث يحق لي
— بوعي كامل وإحساس عميق بمسؤوليتي كناقداً أمام هذا التراث — أن أسجل
ملاحظاتٍ على الإنتاج الرئيسي لما أثمرته العامية اللبنانية في هذا الميدان . وذلك
حتى تتكامل الصورة التي أحاول تخطيطها لحركة الشعر الحديث ، وحتى نضع
أيدينا على اتجاه السهم لتطورات هذه الحركة ومساراتها في المستقبل .

وقد حدث أن طالعت في العدد الرابع من مجلة « شعر » في خريف ١٩٥٧
مقالاً ليوسف الخال حول ديوان « دولاب » للشاعر ميشال طراد . وكانت المآخذ
الرئيسية للناقد على الشاعر هي استمراره على النمط التقليدي ؛ وحدة البيت
لا القصيدة كبناء فني ، الاعتماد على الفكرة لا على الصورة ، التشديد على أهمية
اللفظ والعبارة الهندسية لا على التجربة وعفوية التعبير عنها . بالإضافة إلى ما يحفل
به الديوان من وصفية خارجية ، وقوقعة انعزالية عن التاريخ ، ورمزية تجريدية
تعلق مفاتيحها في الذهن فقط . ثم التفاؤلية غير النابعة عن فلسفة في الوجود ،
وإنما هي تصدر عن لاوعي بالمشكلات الحيوية التي يواجهها الإنسان . وأجمل
يوسف الخال رأيه قائلاً إن شكل التعبير الذي كان من الممكن أن يتحرر في إطار
العامية غير المقيدة بأغلال الفصحى ، لم يخرج على أنماط الرجل اللبناني التي لا تختلف

في الجوهر عن أنماط الشعر الفصيح من حيث البيت والاعتماد على القافية كمعصر أساسي بالنغم الشعري .

إن أهمية هذا المقال أنه يحدد بصورة علمية دقيقة أطراف القضية التي نحن بصددھا الآن : من أين ينبع الشعر اللبناني ، وإلى أين يتجه؟ لقد أجاب ميشال طراد في «دولاب» و«ليش» وهما المجموعتان اللتان أتيحا لي أن أقرأهما، أن العامية اللبنانية هي الوجه الآخر للعربية الفصحى، ف شعرها يخضع لنفس القوالب التاريخية التي بلورتها اللغة العربية . على طول الديوان لا نستشعر أية محاولة للخروج على هذه القوالب تبرر استخدام العامية كتراث مستقل ، وأقصى ما يقوم به الشاعر من اجتهادات في التجديد هو محاكاة المهجرين العظام في التلاعب بنظام الأشرطة ولكن في النطاق الخليلي الصارم . ولا يبقی من لبنانية شعر طراد سوى التغني بلبنان ، بجمالها ، وسماها ، وبجرها . وهكذا يستشهد الشعر على صليب الرومنتيكية السطحية والاجترار المهجري والتبعية الآمنة للفصحى والحب العظيم للبنان . وهذه كلها لا «تبرر» أن يكتب ميشال طراد شعره باللبنانية، فلربما استطاعت العربية أن تمدّه مباشرة بما تحتاج إليه إمكانياته الشعرية من رصيد لا علاقة له بالعامية اللبنانية .

هناك تيار آخر يقوده مورييس عواد في «اغثار» وعبدالله غانم في «العندليب» ، إنهما أقرب إلى الثقافة الغربية وتياراتها الشعرية الحديثة . وبالرغم من أن صاحب «العندليب» أقل تحرراً من صاحب «اغثار» إلا أنه كان قد كتب هذه المجموعة ونشرها لأول مرة عام ١٩٣٩ ، ونستطيع أن نقول بأنه أحد القلائل في شعر العامية اللبنانية الذين حققوا لهذا الشعر انتصارات «التحول» من قاليية الرجل اللبناني إلى رحابة الشعر الحديث . ولا جدال في أننا سنجد عند عبد الله غانم كافة المطلقات الرومانسية التي عثرنا عليها في شعر ميشال طراد كالطبيعة والمجرات ومحبة لبنان ، إلا أن شاعر «العندليب» حاول في نطاق هذه المطلقات أن يتحرر نوعاً ما في الوزن والقافية ، بل حاول في قصيدته «شوكة الزعرور» أن يصوغ بناءً أسطورياً من نسيج التجربة الإنسانية الحية ، وأكاد أقول إن أهم المنجزات التي حققها شعر عبد الله غانم هو أنه قدم التبرير العملي لكتابة الشعر باللبنانية فاستخدم

الخصائص الذاتية للوجدان اللبناني في مستواه اللغوي ، وخرج عن محاكاة القصصى والرجل اللبناني على السواء . وأعطى القصيدة العامة بعداً جديداً هو قدرتها على التعبير عن روح العصر ، جنباً إلى جنب مع قدرتها على تجسيد البيئة . فليست مفردات اللغة ذات طابع تاريخي فحسب ، وإنما تنبع من العلاقات الداخلية لتراكيب هذه اللغة في مستواها الشعري أصالة الإحساس المعاصر والمجالية الحقيقية . وقد انعكست إنجازات عبد الله غانم في شعره على نحو آخر هو إكساب القصيدة درجة لا بأس بها من درجات الوحدة الدينامية التي تجمع شملها لا بواسطة الموضوع ولا بواسطة الوزن ، بل عن طريق أكثر بساطة وغوراً هو تلك الروح الغنية التي تختار القصة الشعرية أو الخرافة أو الحدوتة أو الأسطورة ، بناءً فنياً يحقق إلى حد كبير ما ندعه عادة بالوحدة العضوية .

فاذا جاء موريس عواد بعد صلور ديوان عبد الله غانم بحوالى ربع قرن ، وأصدر « أغنار » عام ١٩٦٣ فإن تقييماً يجب ألا يغفل من اعتباره تلك الانتصارات التي كسبها شعر العامة اللبنانية منذ ذلك التاريخ البعيد . ومن هنا لن تكون المسافة طويلة بين ما حققه « العندليب » مثلاً ، وما حققه « أغنار » بالرغم من « الزمن » الطويل بينهما . لم تخف حدة الأحاسيس الرومانسية ، وربما تضاعفت حدة الإحساس بالفكرة اللبنانية ، ولعل قصيدة « العبي الإلهي » من أهم قصائد الديوان التي تؤكد على مكاسب العامة اللبنانية من رؤى الشعر الحديث . فقد استطاعت الثقافة الغربية التي يتمتع بها المؤلف ، مع الحس التاريخي باللغة ، من أن يخلق « الأسطورة اللبنانية » إن جاز التعبير عما نلاحظه في أكثر نماذجه نصجاً عند سعيد عقل .

ولست أميل مع القول الشائع بأن تجربة سعيد عقل تصطبغ بألوان معادية للقمية العربية ، عميلة للاستعمار الأجنبي . ولكني أرجح أن هذه التجربة سقطت في بواطن وأنياب مرحلة « رد الفعل » العنيف لإزاء مرحلة التزمت والجمود والرجعية التي أصابت الشعر العربي بالانحطاط آماداً طويلة . وغالباً ما تتسم ردود الأفعال بالتضخم والمبالغة ، فيحلم سعيد عقل بالحرف اللاتيني كخلص « أبدى » من عذاب الحرف العربي . وينتهي به الأمر إلى أن يهبط في وهاد

الشكلية المبتذلة حين ينطلق في تجاربه من المستوى الأدنى للعنصر اللفظي في الصياغة اللغوية للقصيدة . فليس الحرف اللاتيني في نهاية الأمر إلا تردياً في هاوية « المطلقات » التي يتزلق إليها مجددو « رد الفعل » عندما يحاولون تجاوز مشكلات « النسبية » تجاوزاً أبدئياً ، بهجرها . ففي المستوى اللغوي للتجربة الشعرية يتصورون اللغة العربية في « لحظة سكون وثبات » لا نهاية لها . وبالتالي يتصرفون على أساس « انعدام الأمل » في هذه اللغة واليأس من حل مشكلاتها . وبدلاً من تطوير رؤيتهم السكونية هذه (التي تجرهم فيما بعد إلى حلول شكلية) إلى رؤية عنصر « الحركة » في جميع ظواهر الكون بما فيه اللغة ، وبدلاً من النضال والمشاركة في تغيير معدل السرعة لحركة اللغة ، يركنون إلى الرؤيا العاجزة التي تدغدغ حواسهم ببقطة رومانتيكية في صميمها هي الهجرة إلى « الحل المطلق » مثلاً في الحرف اللاتيني ، مفضلين الاستكافة والاستسلام على الكفاح المرير ، مشاركين موضوعياً في جريمة الجحود اللغوي بترك الحلبة خالية أمام الفريق المحافظ .

ومن ناحية أخرى ينسى سعيد عقل وأتباعه ، أو يتناسون ، في غمرة كسلهم واسترخائهم أن تجريد المسألة اللغوية من بقية العناصر المكونة لقصيدة الشعر ، يحيل تجاربهم إلى مومياءات فارغة . فهم بالإضافة إلى سقوطهم في هاوية التعميم المطلق من أية قيود تراثية تربط الشاعر بأعمق تربة محلية تمنح شعره مذاقاً « خاصاً » لا يكتسب في نفس اللحظة بديلاً هو النكهة « الإنسانية » . أي أنه يصبح معلقاً في منطة انعدام الوزن والجاهزية . وهو بذلك ينتهي إلى النقيض المتطرف لما أراده لتجربته الشعرية من أن تكون « لبنانية » الخصائص والجنود . فقد أبدل الوسائل بالغايات والغايات بالوسائل ، ومن ثم ضاع « الهدف » في ضباب الرؤيا الغائمة . لا شك أن التجربة الدرامية في « قدموس » والتجربة اللغوية في « يارا » من أكثر التجارب التي أغنت محاولات العامية بمزيد من القدرة على فتح الأبواب المغلقة في وجدان البشر ، إلا أن الطريق الذي استأنف سعيد عقل السير فيه يؤكد أن الأبواب ما زالت مغلقة . وهكذا تصل أشعار العامية اللبنانية إلى نهاية الطريق المسدود الذي بدأ من منعطف لم يستقر على معنى التراث بعد . وبينما يكاد شعر العامية المصرية أن ينفرد بالأمل في خلق شعر مصري أصيل ، يتخلى شعر العامية اللبنانية عن هذا

الهدف للشعر العربي الحديث الذى عبر عن لبنان والحضارة العربية والإنسان . المعاصر ، تعبيراً لا سبيل إلى إنكار أصالته .

* * *

ذلك أن الشعر الذى كتبه يوسف الخال و خليل حاوى يرشف عبره الأصيل من كتوز التجربة العربية فى الشعر ، ولكنه يركز بلا أدنى تردد على الرصيد الوجدانى للإنسان اللبناى ، ينشوف عبر الرؤيا الحديثة فى الشعر إلى أعماق خلجات الإنسان المعاصر فى كل مكان من عالمنا . كذلك تصبح تجربة شاعر ك خليل حاوى من أعماق التجارب العربية تجسداً لموم الإنسان فى بلاده وتاريخه وتراثه الشعرى . فن «نهر الرماد» إلى «بيادر الجوع» يعيش خليل حاوى تجربة الموت الحضارى المرعب الذى يتحول خلال معاناة «الفداء» إلى البعث العظيم . وبالرغم من أن التجربة المسيحية تلقى ظلالها على شعر يوسف الخال و خليل حاوى معاً إلا أن ثمة فرقاً هائلاً بين الانطلاق من رؤية المستقبل «البعث» فيصبح الحاضر والماضى «حلماً» كما هو الأمر عند يوسف الخال ، وبين الانطلاق من رؤية الحاضر «المصلوب» فيصبح الماضى والمستقبل إطاراً «أسطورياً» كما هو الحال عند خليل حاوى . وهذا هو الفرق أيضاً بين مسحة الحزن الهادئ فى «البئر المهجورة» بكل ما تنطوى عليه من بساطة البناء الدرامى ، وبين مسحة العذاب المر فى «نهر الرماد» و «بيادر الجوع» بكل ما تنطوى عليه من غموض وتعقيد البناء الشعرى . كلاهما يستخدم الأسطورة ، كلاهما ينطلق من لبنان ، كلاهما يشارف الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، كلاهما تسيطر عليه النغمة المسيحية . ولكنهما سرعان ما يختلفان ، أحدهما — يوسف الخال — يتعبد فى هيكل الفداء ، يصلى فى رؤاه أن تمطر السماء معجزة ، والآخر — خليل حاوى — يتسلق سلماً طويلاً إلى السماء كسلم يعقوب يلمس المعجزة بكلتا يديه ، ويعود وفى يمينه «الأمم» . وهكذا تجاوزت أشعار الخال و حاوى مرحلة الارتباط السطحي المباشر بالسياسة حين كانت تجسد لهم هذا الأمل فى حزب أو زعيم فيرطان أفلاك القدر بوحى إلهامه العبقري . ومن ثم كانت أشعار تلك المرحلة ، إما تسايح تهدج بموضات الزعيم الملهم . أو صلوات تصوغ البناء العقائدى للحزب البطل . وفى جميع

الأحوال كان شعرهما مرابطاً عند حدود التسجيل التقريرى الهاتف الذى ينفرط عقداً من الأشطر المتساوية أو المتراوحة ، أو فى أحسن الأحوال من التفضيلات المترامية على جانبي الطريق يجمع شملها وعقدها خيط ضعيف واه من تطرز الموهبة ووشى الصنعة . تطور يوسف الحال وخليل حاوى بشعرهما العربى حتى أصبحا يعبران عن لبنان العربية وإنسانها المعاصر ، بأكثر أدوات التعبير الشعرى أصالة وحداثة . أصبحت الأسطورة الحديثة هى البناء السيمفونى المركب الذى يحتويه خليل حاوى فى « الكهف » وغيرها من قصائد مجموعته الأخيرة « بيدار الجوع » . ولم يعد يوسف الحال يعتمد على الإشارات الأسطورية التى تتخلل القصيدة كإيماءات حية رامية ، وإنما أضفى البناء الأسطورى هو الهيكل العام الذى يضمه بالأنسجة الحية من تجربة اللحم والدم والعظم التى يعيشها حتى النخاع ، تجربة الشعر الأصيل والحديث . معاً .

غير أن مرحلة التحول هذه التى اجتازها كبار الشعراء العرب المعاصرين لاتوضح أكثر مما انضحت فى أعمال شاعرى العراق عبد الوهاب البياتى وبلدشاكى السياب ، والشاعر السورى على أحمد سعيد « أدونيس » ، والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور . وبالرغم من أن شعر هؤلاء جميعاً فى ظل الارتباط السياسى المباشر لكل منهم ، كان على درجة من الصدق الفنى والنضج الفكرى أعلى بكثير من شعر المرحلة ككل ، إلا أنهم فى تواريخ متقاربة ومتباعدة أثروا التحليق فى آفاق الرؤيا الشعرية الحديثة بعيداً عن الرؤية الفكرية للواقع والفن . ولعل بلدشاكى السياب هو رائد المتمعين إلى الحدائث فى الشعر بينما يحدث التطور المائل فى شعر البياتى فى وقت متأخر نسبياً . إلا أنهم فى النهاية ، فى الطريق الطويل إلى الرؤيا الحديثة ، يفترون ويختلفون ويتشعبون فيما لا حصر له من منحنيات الرؤيا الحديثة ومنعطفات الشعر الحديث . ذلك أن لكل منهم جذوره الخاصة به ، وفى تراث كل منهم تقاليده الخاصة به ، مهما وحدت بينهم مظلة الحضارة الواحدة والعصر الواحد ، والجيل الواحد . إن السياب الذى اغترف فى مستهل حياته الشعرية من المنابع الإنجليزية فى شعر إليوت وإيديث ستويل ، يختلف بالضرورة عن البياتى الذى اتجه إلى ناظم حكمت وإيلوار وأراجون ، وهما معاً يختلفان بالهتمية

عن ثقافة أدونيس وعبد الصبور . فبالرغم من أن السياب قد تطور على مدى أكثر من مرحلة في تطوره الشعري من « الأسلحة والأطفال » و « الموسى العمياء » و « حفار القبور » — ولننس تماماً مرحلة « أزهار ذابلة » و « أساطير » — إلى « أشودة المطر » و « شناسيل ابنة الجلى » ، فإن المصادر الأولى في تكوينه الشعري ظلت تنعكس على إنتاج هذه المراحل جميعها بنسب متفاوتة ، وبصور متنوعة . كذلك الأمر مع البياتي من « أباريق مهمشة » إلى « سفر الفقر والثورة » ، وأدونيس من « قصائد أولى » إلى « أغاني مهيار الدمشق » إلى « كتاب التحولات » ، وصلاح عبد الصبور من « الناس في بلادى » إلى « أحلام الفارس القديم » مروراً بـ « أقول لكم » .

ربما يتفق السياب مع البياتي في وحدة البيئة الاجتماعية والأيدولوجية إبان المرحلة الأولى ، وربما يختلفان بعد ذلك مع أدونيس في اتجاهه السياسى السابق على ١٩٥٧ ، ثم يعودان إلى الاتفاق مع صلاح عبد الصبور . إلا أن هذا الاختلاف وذلك الاتفاق إنما ينبع من طبيعة المرحلة المشتركة التي جمعهم وهي مرحلة « الرؤية الفكرية للواقع والفن » التي انعكست على « المجد للأطفال والزيتون » للبياتي و « الأسلحة والأطفال » للسياب و « شتى زهران » لعبد الصبور ، و « قصائد أولى » و « أوراق في الريح » لأدونيس . ومهما تراوحت درجات التحرر في الوزن والقافية من شاعر إلى آخر ، فإنهم جميعاً لا يخرجون على « نوعية واحدة » هي الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية . إلا أن ما يختلف به أمثال هؤلاء الشعراء عن بقية زملائهم المتتمين إلى هذه « الرؤية » ، هو أنهم كانوا شعراء أولاً ، بمعنى أنهم كانوا يتلمسون بوعي ازداد مع التجربة والزمن معالم « الكون الشعري » الذي يختلف « عن الواقع » و « الحياة » و « المجتمع » اختلافاً كبيراً ، وإن كان الواقع والمجتمع والحياة هي عناصر المادة الأولية المشاعة في الكون الشعري . ويتبدى لنا هذا الاختلاف بين شعرائنا هؤلاء وبقية زملائهم فيما يمكن ملاحظته بعد طول تأمل ، من أن ثمة إرهابات في أشعارهم الأولى تشع بومضات الأمل في تجاوز الأسوار الضيقة للرؤية الفكرية ومحاولة اكتشاف

الرؤيا الشعرية الحديثة . ولعل قصيدة « رحلة في الليل » التي صدرت ديوان : « الناس في بلادى » لصالح عبد الصبور هي أكثر هذه الإلهامات وضوحاً .

إلا أنه سرعان ما أنضجت التجربة نماذج المدرسة الحديثة ، فأمست في المكتبة العربية دواوين مثل « أغاني مهيارالدمشقي » و « سفر الفقر والثورة » و « شناسيل ابنة الجلبي » من معالم الرؤيا الشعرية الحديثة التي تدفع الشعر في بلادنا لأن يتول عن جدارة واستحقاق عجلة القيادة الحضارية لأدبنا الحديث ، وإذا كنت قد قلت إن التكوين الذاتي الأول لكل شاعر عربي حديث ، يلقي ظلاله على أحدث ما كتب ، وبالتالي فإن كل شاعر يختلف حتى في أولى مراحل تطوره عن الشاعر الآخر . فلأنني أستكمل القول بأنه إذا كانت الرؤية الفكرية للواقع والفن التي سيطرت على إنتاج شعرائنا الباكرك قد استطاعت أن تقلل من نقاط الخلاف بين كل شاعر وآخر ، فإن الرؤيا الشعرية الحديثة التي يتمتعون اليوم عند تخومها تقوم بدور عكسي ، إذ بواسطتها يزداد الشاعر تفرداً وأصالة ، جنباً إلى جنب مع صدق تعبيره عن روح العصر والجيل .

ومع الأيام تزداد رقعة الشعر الحديث بجناحيه اتساعاً . وإذا كان شعر العامية المصرية يكتسب المزيد من النضج والعمق ويحقق انتصارات باهرة للأدب المصري الحديث ، فإنه ما تزال هناك كوكبة من الشعراء الذين يكتبون بالعربية شعراً حديثاً ما يزال في طور التجربة : هناك محمد عفيفي مطر الذي يحاول أن يفجر من « الأرض » كنوزاً من الخرافات والأساطير والتراث المتصل بأعمق همونا ، ونجيب سرور الذي يتخذ من التراث الشعبي والعربي والإنساني أرضاً فكرية لمجموعة تجاربه الشعرية . وهناك محمد إبراهيم أبو سنة وكمال عمار وشوقي خميس وفاروق شوشة ومهران السيد وبدر توفيق وأمل دنقل وكامل أيوب يحاولون التخلص من الرواسب الروميتيكية العالقة بوجدانهم الحديث ، وإن اختلفوا من شاعر إلى آخر في درجات المهوبة والثقافة والتجربة . وهناك من بقية الأقطار العربية : محمد القيتوري في أحدث دواوينه يتجاوز حدود « أغاني أفريقيا » و « عاشق من أفريقيا » ليلحق بالركب مزوداً بطاقته الضخمة التي طالما أغنت أرواحنا . إن تطور شاعر كالقيتوري يؤكد أن الأصالة والصدق هما الجناحان

القويان اللذان يستطيع الفنان بواسطتهما أن يتجاوز أعلى الأسوار ، وتنكسر بموهبته أضيق الدوائر ، وتنفصح أمام عينه أكثر الآفاق رحابة وعمقا . وهناك بلد الحيدري ورشدلي العامل وعصام محفوظ ورياض الريس وشوق أبو شقرا وغيرهم كثيرون من أولئك الذين يواكبون الرؤيا الشعرية الحديثة بمزيد من الصبر والمعاناة . أولئك الذين يمكن أن تصوب إلى صدورهم الاتهامات المسرفة من غياهب السلفية الجديدة أو كهوف الرومانسية الاشتراكية بأنهم تخلوا عن الثورة أو المعركة أو الميدان ، أنهم تقوقعوا داخل ذواتهم ، وأنهم يخلقون في مناهات من التجريد المظلم . . ذلك أنهم بدأوا يشعرون بالأرض تسحب من تحتهم ، كما سبق أن سحبت من الذين قبلهم ، وأصبحوا في منطقة « اللاوجود » الشعرى التي تضم عتاة المحافظين . وبعد فوات الوقت سيتنبهون إلى معنى جديد للثورة في الشعر . الثورة التي لا تجعل من الشعر ظلا باهتا ، ولا من الشاعر تابعا ، وإنما من الشعر « مشاركة » إيجابية فعالة ، ومن الشاعر نائرا يتجاوز ذاته واللحظة العابرة إلى ثورة الإنسان والحضارة في معركتها التي لا تنتهى مع التاريخ . أقول هذا وفي خاطري بعض النماذج من الشعر « الجديد » للشباب ، ولكنه ليس شعرا حديثا بأية صورة من الصور .

ولعل المشكلة الرئيسية فيما أعتقد ، هي النظر إلى حركة التجديد الحديثة في الشعر على أنها تجديد في الشكل الشعرى ، أو أنها تجديد في مضمون القصيدة . وسوف نصادف بين الشعراء الجدد من يناصر المعنى الأولى ومن يلتزم بالمعنى الآخر . ولحق أن الحركة الحديثة في الشعر العربى — من حيث الجوهر — هي ثورة عريقة الجذور في رؤيا الشاعر تستمد عناصرها من الثورة الحضارية الشاملة التي تحتاج وطننا العربى في الوقت الحاضر . ورؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسى أو المضمون الاجتماعى أو الدلالة الفكرية ، إنها تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافى والسيكولوجى والاجتماعى ، وخبراته الجمالية فى الخلق والتذوق ، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع ، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون .

كذلك فإن رؤيا الشاعر ليست هي أدوات الصياغة التي تشكل تجربته وفق

ما يحسه من أفكار وانفعالات ، غير أن هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيري للتجربة ضمن ما تحمله من اتجاهات ، بل ربما كان التعبير في ذاته تجربة وإنجهاً .

* * *

فإذا ذهبنا إلى تطبيق معنى « الرؤيا » على مجموعة من القصائد الجديدة^(١) التي أمامنا تعذر علينا أن نجد قصيدة واحدة تحمل هذا المعنى . بل نلاحظ أن البعض يفهمون التجديد على أنه مغامرة « شكلية » لا أكثر . . هكذا نقراً للشاعر عبد المنعم عواد يوسف في « أغنية لمستمع لم يولد بعد » .

قال لي « وفر غناءك

» ليس في العالم من يصنى إلى هذا النشيد .

» ليس في العالم ، لإنسان وحيد .

» ليس في العالم ، من يسمع شلوك »

قلت : « حقاً ، ربما الآن ، ولكن . .

» في المدى الآتي ، البعيد . .

» في السنين المقبلة . .

» في القرون الآتية . .

» ربما يولد من يمنح أذنًا لغنائى »

إننا نستطيع أن نغض الطرف عن خلو القصيدة من أية تجربة في حدود أى معنى من المعانى ، ولكننا حينئذ نتوقف لتساءل : لماذا تعمد الشاعر أن يصوغ قصيدته على هذا النحو المرسل . إن عبد المنعم عواد يوسف يجيد النظم على النحو التقليدى ، وإجاده هذا اللون تعنى أن تجربته الشعرية محدودة بأسوار رؤيا قاصرة لمعنى الشعر . فالموضوع الذى يطالعا به فى قصيدته هو الإيمان بأن عناه لن يذهب عبثاً حتى إذا لم يستمع إليه أحد من معاصريه ، فهو متفائل بأن

(١) نشرت فى عدد يوليو ١٩٦٤ من مجلة « الشعر » القاهرية .

الغد سوف يستمع إليه . هذا « الموضوع » لم يتبلور في تجربة أيّاً كانت ، لأن الشاعر اكتفى بأن « ينثر » فكرته بلا عناء ولا معاناة . فبالرغم من أنه لم يخطئ في الوزن ، وأكثر من استخدام الكلمات التي تحمل مكان القافية في نهاية الأبيات كالنشيد ووحيد والمقبلات والآثبات ، إلا أن القصيدة جاءت نثراً عادياً لخاطرة ذهنية مجردة . من هنا يلجأ إلى تكرار « المعنى » من مقطع إلى آخر بلا وظيفة فنية يحملها التكرار ، كما يكرر الأشرطة المتساوية في المقطع الواحد بلا مبرر يخفف من وطأة محضها الموسيقي ، أو يكشف شحنتها الشعورية . الشاعر إذن يفهم التجديد بمعناه الشكلي المحض ، فيتحوّل بالشعر إلى نثر .

تختفي هذه الثرية تماماً في قصيدة « بدلا من الكلب » لمهران السيد ، ويكاد الشاعر أن يلج عالم الشعر الحديث ، لولا إصراره الغريب على البقاء خلف غيمة رومانسية لم تعد قادرة على تشكيل رؤيا فنية للشاعر المعاصر .

كنا كسائلين أعرجين في مدينة ،

تعج بالصخب

نحس مثلما يحس أهلها بذلك الذي يحوم فوقها

وأن شيئاً ما يقوم بيننا

كما يقوم بينهم

وكان عجزنا القديم كالحياة ، لحظة الفراق ، عجزهم .

وأنا ، وأنهم

ننوء بالرؤى الحزينة

لكنهم كانوا على الدوام يحتمون من شقاؤهم . . بنا

ويهربون في جلودنا .

ويلدنون عريهم ، كما النعام ، في صقيع عربنا .

وكلما مرت بنا الأيام في طريقها . . تضيف للمخزون في عروقنا .

ففي الصباح . . لا نود أن نعيش للظهيرة

وساعة الغروب ، نحسد النهار إذ يموت قبلنا

وعندما تسيل رعدة النجوم في عيوننا الضريبة

نقول من صميمنا . . يا ليها الأخيرة
لكى نفوص فى سكىنة إلى الأبد .

إن الرومانسية ليست «وصمة» فى جبين الشاعر، لو أنه جعل منها رومانسية حديثة ، أى أن يستخدم إمكانات الغناء الرومانسى فى خلق رؤيا حديثة . ولكن مهران السيد يخضع تلقائياً لسمات مرحلة سابقة من تطور الشعر الرومانسى لا تتلاءم مع طبيعة التجربة الإنسانية العميقة التى يعيشها الشاعر المعاصر . وأقول « التجربة » لا « الموضوع » لأن الحب والحزن والفرح ومختلف انفعالات الفرد صالحة لأن تكون زوايا يلتقط منها الشاعر ما يناسب تجربته . فالتجربة ليست هى الحدث أو الفكرة فى البناء الشعرى، وإنما هى التجسيد الدائق لحرارة اللقاء بين الإنسان والعالم . أما البناء الشعرى فهو التجسيم الموضوعى للتجربة . ومهران السيد عندما يقتصر على ذلك اللقاء الرومانسى مع العالم، فهو لا يعكس روح العصر التى تخطت هذا اللقاء . ولذلك لا أرى فى قصيدته هذه شعراً حديثاً بحق، بالرغم من أنه يتخلص من أسر الكثير من القيم التقليدية فى الشعر . فهو لا يميل إلى الرصد الفوتوغرافى لجزئيات الحدث الذى يظل التجربة ، وهو بعيد عن الضجيج المفتعل ، وهو حريص على أن يقترب من أدوات التركيز، شيئاً فشيئاً . ولهذا أناشد هذا الشاعر الموهوب أن يعانى مشقة التغير النفسى والذهنى والجمالى ، إلى مرحلة أكثر تقدماً ، وثقى فى ماضيه الفنى تدفعنى إلى الاقتناع بقدرته على إحداث هذا التغير .

وعندما أتذكر سمات الفقر الغالبة على الروح الشعرية المعاصرة فى وطننا ، أتذكر أيضاً أننا لا نعانى من فقر أيدلوجى أو حضارى ، فنحن فى مرحلة بناء على المستويين الفكرى والاجتماعى على السواء . ومن هنا تصيبني دهشة بالغة حين تصبح قضية فلسطين مجرد مشجب يعاق عليه بعض الشعراء آهاتهم الصادقة دون تعمق للمدلولات الكبيرة التى يمكن أن نستخرجها من هذه القضية البطولية التى أصبحت إحدى قضايا العصر، بفاعلية الإيمان العظيم الذى يضمه الإنسان العربى الحديث من أجل النضال عن نبالة هذه القضية وشرفها . وتحضرني هنا محاولتان فى مجال الرواية للكاتبين .حليم بركات وغسان كنفانى ، حيث

استطاعا أن يرتفعا إلى مستوى مأساتنا الخاصة في فلسطين ، حين ارتفعا بفنهما في « ستة أيام » و « رجال في الشمس » إلى المستوى العام لمأساة الإنسان المعاصر .
ولا أعتقد أن الشعر المنشور في نفس العدد من مجلة الشعر حول مأساة فلسطين يستطيع أن يصل إلى نفس المستوى الذي وصله الرواية العربية . إذ أين المأساة في قصيدة « الحصار » للشاعر عبد الرحمن غنيم ؟ إنه يقول في أحد مقاطعها :

هجرت معسكر التشريد
كيف تطيق فيه تنوق الزاد ؟
وكيف تطيق أن تحيا بمستقع ؟
وتدفن جسمك الموبوء في الأحوال كالضفدع ؟
لتوقف كل صرصار وجردان .. تقول له :
بأنك كنت تملك مرة وطننا
وأنتك كنت قد جهزت قبرك فيه
وكنت ابتعت من دكان قماش به كفنًا
وأديت القروض كما أراد الله
كفى تلقاه ،
مغتفراً ذنوبك ، طاهر الأذيال
ولكن قبل أن يأتيك « عزرائيل »
جاء وباء « إسرائيل »
لتحفر قبرك الموعود في الغربة
وقد تركتك نهب الذل ،
سترقد راعش الأوصال

ليعلمني الشاعر إذا قلت إن أمثال هذه القصيدة يسىء إلى مأساتنا في فلسطين أكثر مما يعنى أبعادها ويضئ جوانبها ، فليس معقولا على الإطلاق أن أطمح إلى إقناع أى قارئ بهذه المأساة لجرد أنني لن أدفن في تراب فلسطين .
إننى لا أنكر قيمة الاعتبار الوجدانية التي توفى بإشارة أو بأخرى إلى موروث شعبي عن التراب والغربة وما إليها . ولكن الاقتصار على هذه الاشارات وتعريضها

من أية إيماءات غنية بالفكر والتجربة الإنسانية ، لا يؤدي إلا إلى طريق مسدود في وجه الشعر ووجه المأساة معاً . إن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربي ، أو أنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين ، وإنما هي مأساة إنسانية عامة ، هي مأساة « العنصرية » أكبر وصمة عرفها التاريخ الحديث ، ولذلك أتصور فلسطين دائماً نبعاً لا ينضب من الأفكار والتجارب التي لا يمكن أن تتمخض عن أزمة المقابر التي جاءت في القصيدة .

• • •

على أن هذا لا ينفي أن ثمة قصائد واعدة كما نرى في « الرجال الغائبون » لبدر توفيق . وكما كنت أود أن يتاح لي الحديث عن قصائد هذا الشاعر الجليل في مجموعها ، لأن هذه القصيدة لا تمثل أبعاده كلها ، وإن كانت تمثل بعضاً من عيوبه الخطيرة . فبدر شديد الحرص على « الغنائية » بمعناها التقليدي الذي يحتل فيه « الجرس » مكاناً رئيسياً . وبالرغم من أن الجرس في كثير من قصائد الشعر العالمي الحديث يقوم بوظيفة جديدة هي تكثيف المعنى وتركيز الدلالة ، إلا أن بدر لا يستفيد من جرس هذه القائدة ، بل يستميله شيء قريب من الصخب والرنين الذي يرافق الشعر التقليدي بحكم تقنيته تارة ، أو بحكم اختياره للبحور الصارخة تارة أخرى .

ولا أريد هنا أن أستشهد بمقاطع محدودة من قصيدته « الرجال الغائبون » لأن علو الجرس هو السمة البارزة في جميع مقاطعها . ولكن بدر توفيق يستخدم الصورة الشعرية بمديها الحديث استخداماً جيداً ، لا يسعى إليه تكرار « الفكرة » التي يلج عليها ، لأن الصور التي يستخدمها تعمق من هذه الفكرة كلما أوغلنا في القصيدة .

إنني أعتذر إذا لم أكن قد تناولت هذه القصائد بشيء من التفصيل . فإما كان يعني سوى إلقاء الضوء على مجموعة من الظواهر التي تباعد بين الشعر الذي يتخذ لنفسه الإطار المرسل وبين روح الحدائث التي تنوق إليها في هذا الشعر . لأن الشعر العظيم ليس — بكل تأكيد — هو الخطوط والمنحنيات التي تحدد شكل الهيكل العظمي ، وإنما هو اللحم الذي يكسوه والدم الذي يجري في عروقه . فالنثري

والغنائية والرومانسية التي لاحظناها على بعض هذه القصائد ، ربما تجعل من النظم شعراً ، ولكنها لا تملك المقدرة على تحويل هذا الشعر إلى شعر حديث .

* * *

كان إطلاق تسمية « قصيدة النثر » آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي . لأن التسمية - أية تسمية - هي خط أحمر تحت عنوان شامل يقصد التعميم . وأولى السمات الأساسية لمعنى الحديثة في الفن ، هي الإيغال في التفرد للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزاً وقصوراً عن استيعاب مفهوم الحديثة . فلو أننا تصورنا تاريخ الآداب والفنون منذ أقدم العصور إلى الآن لاكتشفنا أن التأكيد على العموميات كان صفة ملازمة لمراحل التخلف الحضارى . بينما تأخذ هذه الصفة في التلاشي كلما أحرز المجتمع الإنساني - ومعه الفن - إحدى خطوات التقدم الحضارى . فإذا قلنا اليوم « قصيدة النثر » ضمن إطار حركة الشعر الحديث ، فإنما نعود القهقري إلى منطق الخانات التي تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من « القواعد » ، أى أننا نعود بعبارة أخرى إلى منطق المحافظين ، فالخانة ليست إلا تعبيراً ملتوياً عن الرغبة في ضرورة الثبات . ومن ناحية أخرى ، فإن من أهم معالم الرؤيا الحديثة في الشعر هو كونها تجعل الفروق بين كل شاعر وآخر لا تمنح الفرصة للجمع بينهما على مائدة واحدة . وإذا كان هناك ما يشبه الاتفاق حول المصادرة القائلة بأن الوزن الموروث ليس معياراً وحيداً للشعر ، فإن إحلال كلمة « النثر » مكان الوزن ، لا تعبر إلا عن « رد الفعل » لا عن الفعل الذى يصنعه الشعراء الحديثون . فهى - قصيدة النثر - تفت في الطرف المقابل لما يدعونه بقصيدة النظم ، ولكن دعاء هذه وتلك يلتقون في الواقع عند حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر . بمعنى آخر المفهوم الشكلي . فليس النثر في قصيدة النثر هو الذى يمنحها قيمتها الفنية الجديدة ، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذى منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة . وإنما هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات ، نثراً ونظماً ، هو الذى يخلق ما ندعوه بالشعر . كما أن هناك شيئاً آخر لا علاقة له بالتخلي عن الأوزان الخليلية هو الذى يجعل من شعرنا قصيدة حديثة . هذا إيضاح أولى ، لا بد أن أبدأ به حتى أتلهو ببقية أوجه

الاختلاف بينى وبين دعاء «قصيدة النثر» فقد أساءت إليهم التسمية ، كما أساءت إلى الناقد الحديث الذى لم يعد «يطالب» الشاعر بمقاسات معينة لقصيدته ، ولم يعد «يستخلص» القيم الفنية متسلقاً على الشعر ، وإنما أصبح رائد المشاركة للشاعر الحديث نشوة الخلق . لم يعد مجرد «قارئ ممتاز» كما كانوا يصفونه فى القديم ، لأن القارئ الحديث أصبح شاعراً وناقداً فى آن . لا بالمعنى التكاملى الساذج الذى يمزج الخلق بالنقد ككتفيضين يمكن التوفيق بينهما ، وإنما بالمعنى الحضارى العميق الذى يجعل من الرؤيا الحديثة للعالم ، هدفاً لكل من المبدع والمتلقى على السواء . إن القيمة الحقيقية لمقدمة أنسى الحاج فى مجموعته «لن» ليست فى المسلمات البديهية التى تفرق بين الشعر والنثر ، وليست فى المفارقات الطبيعية بين شعر النظم وشعر الحياة ، وإنما تكمن هذه القيمة فى جملة واحدة جاءت عفواً خلال هدير أنسى وثورته الطموحة إلى التفجير والتدمير والبناء من جديد ، ولجملة التى أقصدها تقول «بين القارئ الرجعى والشاعر الرجعى حلف مسميرى» . تلك هى المسألة التى لم يعرض لها الشاعر بشئ من التفصيل ، بل هى انشقت من نافورة هياجه العصبى ، انبثاقاً لا شعورياً ، فدلّت على أصالة جذورها فى نفسه وإن لم تدل على أهمية الوعى الدقيق بمعناها . ثمّة حلف خطير بين كل شاعر وقارئ ، خطورته أنه غير مكتوب ، ولكنه يؤق ثماره بصورة تلقائية جارفة . ثماره الظاهرية هى الإقبال والإدبار ، الحسارة والربح . الحق أن الناشر هنا هو الشهيد الأعظم . أما خطورة الحلف غير المرئى على الشاعر ، فأكثر فداحة ، لأن الطرف الآخر قد يلجأ إلى كافة الوسائل غير الشرعية : فى ظل أحسن القروض ، الإجهاض والوآد . وفى أسوأها قد يلجأ إلى الاغتيال الفردى ، إذا لم ينظم نفسه فى ثورة مضادة . هذه العبارات ليست من قبيل التشبيهات المجازية ، فأنا أعنى كل حرف جاء فيها . بما يطابق معناه مدلوله الحرفى . ولا شك أن أنسى الحاج من أولئك الذين اختاروا «التجاوز والتخطى» احتجاجاً مدعوراً على حضارتنا من «لن» إلى «الرأس المقطوع» . ولكن هاتين المجموعتين لم تضما سوى التجارب الأولى التى لم تصل إلى درجة ما من التكامل إلا فى أحدث ما كتب «ماضى الأيام الآتية» . ولعل قصائده «أهذا أنت أو القصة ؟» و «ناموا مع داناي» و «زيح الشفط، الأزرق» و «أنا الموقع اسمى أدناه» تؤكد أن ثمّة تنازلات ضخمة قد

حدثت من جانب أنسى فاستطاع أن يتخلى عن دوائر موجة رد الفعل .
ويدخل مباشرة إلى دائرة « الفعل » . هذه القصائد تؤكد أيضاً ثباته على جوهر
اتجاه « التجاوز والتخطي » في الالتحام العميق الحر بأحدث منجزات التكنيك
الشعري في أوروبا .

في إطار هذا الاتجاه أيضاً ، شعر توفيق صايغ . لا يتملق الأذن ، ولا
يستدرج الخيلة ، ولا يغرى أعصاب العين المشدودة إلى رؤيا يوحنا اللاهوتي في
حلم أو كابوس . هو وثيق الصلة بالعقل ، ولكنه أكثر ارتباطاً بالتجربة . لذلك
يحطم البناء الوزني ، ولا يقيم على أنقاضه بناء سيمفونيّاً ، ولكنه شغوف بصنع
هارموني للفكر . توفيق لا يحطم الوزن العربي الموروث بالصدفة ، ولا يحطمه
بالقصد ، العلاقة بين الأحرف والكلمات في شعره ليست وليدة تأمل موسيقي
للائسجانات الصوتية في تركيب الأشطر أو تحت الألفاظ أو اشتقاق المعاني .
لا تقوم هذه العلاقة أيضاً على أساس تصور هندسي مسبق يضع الأطراف المتوازية
والمتقابلة والمتعارضة في نسق يكفل تكاملاً ما بين الأجزاء وبعضها البعض ،
أو بين الأجزاء في مستواها التفصيلي ، والكل في مستواه الشامل . فالهارموني
الذي يشغف به توفيق صايغ إلى درجة الجنون ، يتم بين الأفكار بمعناها
التوليدي المشع الخالق ، لا بمعنى التصميم والحلق والمهارة في تشييد المعادلات .
وعندما تصبح الفكرة انعكاساً ذهنياً للمعاناة الماثلة في إحدى التجارب ، تصبح
الكلمة وقوداً يشعل روح الإنسان بلا توقف . أقصد بلا حساب « المكان »
الذي تحتله الأحرف ، وبلا حساب « للزمان » الذي يستغرقه الصوت . فالشعر هنا
لا يعود ثمرة المساحات والعدادات ، لأنه من صلب المعاشة الحارة للزمان والمكان ،
تحيا تجربة الشاعر فوق مستوى التاريخ . ولا يعود ثمة أمل في خبرة قصيدة بوضعها
في أنابيب الوزن أو النبر ، أو ما يدعونه خطأ بقصيدة « النثر » . فالشعر يرفض
بطبيعته أية تسميات تهدده أو تهدده أو تغلق أبواب النور في عينه . فنحن
إن نبحت « في بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن » لتوفيق صايغ ، عن المطلق
الموسيقي في الشعر الذي لا يختلف بشأنه المحافظون وفريق ضخم من المجددين .
المطلق عند المحافظين هو حرف الروي والقافية والبحر ، من يخرج على هذا المطلق فهو

زنديق، لا تحسب هرطقته في مملكة الشعر، إلا كحساب العوانس في مملكة النساء . وفريق ضخم من المجددين يرون المطلق في وحدة التفعيلة والحفاظ على سلامة الوزن . وكلاهما يلتقي عند تخوم المطلق ، ويعترف بحدود مملكة الموت التي تفتح أبواب الجحيم لكل من يتمرد على هذا الجبار . ثورة توفيق صايغ وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا، هي الخروج على هذا المطلق السرمدي ، فلم تعد هناك « شروط موسيقية مسبقة » على الشاعر مراعاتها أثناء كتابة القصيدة . غير أن توفيق صايغ بمفرده ، هو الذي رفض - شعرياً - أن يستبدل المطلق الموسيقى بما يمكن أن يعد « تعويضاً » عند القارئ المتخلف . رفض أن يحل « الصورة » أو « الحدوتة » محل المطلق القديم . كان يعرف جيداً أن ثورة الشعر الحديث بلا حدود ، فهي ليست تمرداً على « أغراض » الشعر القديم من هجاء ومدح وراثا وفخر ، وليست تجاوراً لمرحلة البيت الواحد المكثف بذاته ، مرحلة الحكمة الذهبية ، وإنما هي ثورة على القالبية في الفكر والتعبير . سواء كانت هذه القالبية هي عمود الخليل ، أو التفعيلة الواحدة . وسواء كانت الأطلال هي ماضي الحب العظيم ، أو هي أبحاد الوطن العريق ، أو هي أزمة الإنسان الحديث . واقترب الشعر باستقلاله الذاتي عن الغناء والرقص والموسيقى والفنون التشكيلية من أن يكون شعراً . وكأن « لا وكون » يبعث من جديد ، يلهم بأفكار لسنج الرائدة التي لم تجد مناخها الحصب أيام الناقد الألمانى العظيم . في « بضعة أسئلة » يتخلى الشاعر مختاراً عن « الموضوع » و « الصورة » و « الموسيقى » ، ليخلق شعراً مهما اختلفا في قيمته ، فإننا لن نختلف في تحديد دوره الريادى للرؤيا الحديثة في شعرنا . الشاعر هنا يتصور العلاقة بينه وبين المثلث في ضوء جديد ، هو أنهما معاً يخلقان القصيدة . لا بقوم الشاعر بعملية الخلق أولاً ، ثم يأتي « القارئ » ليعيد خلقها ، كما يحلو للبعض أن يصف الناقد . بل إن كلمة « القارئ » تسقط من المعجم اللغوى للشاعر . ليس هناك قراء ، وإنما هناك مشاركة إبداعية في عملية الخلق ، تم بمعزل عن الشاعر ، بمعزل عن المكان ، بمعزل عن الزمان . فالقصيدة - في مثل هذا الشعر - لا تنتهى في اللحظة التي يسلمها الشاعر للمطبعة ، بل لا تنتهى مسئوليته الفردية بانتهاء تصوراته الذاتية عنها . . كلا وإنما القصيدة تبدأ حياتها الحقيقية في تلك اللحظة التي أعيش معها ، وتعيش معها ، بكارة

الخلق الجديد : اليوم وغداً وبعد غد ، هنا في المكان الذي أجلس إليه ، وهناك في المكان الذي نجلس إليه ، وفي بقية الأمكنة التي لا أعرفها ، ولا تعرفها أنت . وهذا مادعوته منذ قليل بأن القصيدة - في مثل هذا الشعر - نحا فوق مستوى التاريخ . الرمز والأسطورة جنباً إلى جنب في « بضعة أسئلة » ينمون في أحضان المسيح ولحظات الجنس في وقت واحد . ولن تستطيع أن تمسك بتلابيب الشاعر لأن مسيحه لا يرتدي ثيابه التاريخية على خشبة الصليب القديمة ما دام قد اختار « المسيح » نسبياً للخلق الشعري . لن تستطيع ، لأن المسيح هنا لا « يمثل » دوراً ولا « يتقمص » شخصية ، ولكنه « رؤيا » تحفر أثارها بعمق في المملكة الإبداعية الخالقة عند المتلقي . فالأسطورة هنا ليست هيكلًا يكسوه الشاعر باللحم والدم من ركام تجاربه الشخصية ، والرمز هنا ليس مشجباً يعلق عليه الشاعر ثيابه الشخصية . إن الصليب والمسيح والعداء في « بضعة أسئلة » ليسوا مناخاً شعرياً لعملية الخلق . كذلك الحوار الجانبي والمونولوج الداخلي ، وضيم الغائب والمخاطب ، ليست جميعها « أدوات » تعبيرية تصوغ أحد الأفكار الشعرية . إن هذه كلها ليست إلا عملية الخلق في لحظة حضور وتجسد ، تتطلب مني ومنك أن ننسى ما لدينا من آذان ومخيلات وعيون نصف مغلقة وألسن نصف هامة ، تتطلب منا أن ننسى تلك التسمية اللعينة « القراء » . تتطلب منا أن نصبح حقاً ، شعراء . تتطلب منا أن نعتذر عن الشاعر الأول ، بأنه لم يجد سوى الأحرف المطبوعة والورق الأبيض ، وسيلة لأن نحا معه « روح العصر » .

تلك هي القضية التي يحمل لواءها توفيق صايغ وزملاؤه ، أن تعيش حضارتنا - ولا أقول ترتفع إلى - روح العصر . وهي القضية التي لم يؤهل لها سوى حفنة من النفوس الكبيرة ، التي تعيش في بلادنا داخل « جزيرة مهجورة » من البشر والحياة على السواء . أجل ، إن الحدائث في الشعر الخالي من الوزن والصور والحواديت جزيرة مهجورة في بلادنا . لأننا بالفعل نعيش مرحلة حضارية متخلفة ، نعيشها مرغمين ، عن طريق العلاقات والقيم التي تفرضها المرحلة التاريخية من ناحية ، كما تفرضها رغبتنا في أن نظل أحياء . فالانتحار وشعر توفيق صايغ وزملائه ، محاولتان شجاعتان لتجاوز المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها . ولكنهما بالرغم من

هذه الشعاعة يصلان بنا في نهاية الطريق ، عند قبر مهجور أو جزيرة مهجورة . لأن «تخطى» الحضارة في واقع الأمر هو البديل اللاشعورى الذى اختاره شاعر كتوفيق صايغ للمطلق الموسيقى في الشعر . التجاوز والتخطى مطلق جديد ، ليس في الشعر ، وإنما في الحياة . يعيش توفيق صايغ عمره كله ، وهو يعلم أن عدد الخالقين — ولا أقول القراء — الذين يشاركونه أروع لحظات وجوده حضوراً لا يتجاوز عدد أصابع يديه . هو يعلم بلا ريب ، أن صدقه مع نفسه ومع هذا العدد القليل من معاصريه ، لا يكفيان للشعور بالراحة العميقة من عناء الخلق . وهو يعلم أن ثقته في الأجيال القادمة — لا على فهمه — بل على مشاركته لا تكفل له سعادة اللحظة الآتية . لأكثر من سبب يعيش شاعر كتوفيق صايغ تعيشاً : لأن من يعيش لم شاعراً ، لا يعيشونه هذا الشعر . ولأن الأجيال القادمة ستخلق بالضرورة شعرها الأكثر تجسيدا لروح عصرها . وإذا بشعره هو الذى يخلق في حياتنا الخاوية روح عصرنا ، يذهب هباء . ولكن توفيق صايغ وزملاءه ، ينسجون الجانب الآخر من القضية ، وهو أن الظروف الصانعة لمأساتهم ، تختلف كيفياً عن الظروف الصانعة لمأساة الطرف الآخر — المفترض — في عملية الخلق ، بل إن البديل اللاشعورى الذى اختاروه عن طيب خاطر كطاق في الحياة ، كان عاملاً أساسياً في تحطيم الجسر — المفترض — بينهم وبين الطرف الآخر المعاصر لهم . فليس غياب الوزن أو الصور عن «بضعة أسئلة» هو الذى حطم الجسر بين الشاعر والمتلقى ، فقد تربت قطاعات عريضة من القراء العرب بين أحضان ما دعوهم يوماً بالشعر المنثور ، أى الذى لم يقيد نفسه بقافية ولا بوزن ما . وكان جبران من أئمة الأدب العربى ، ومن رواد هذا النوع الأدبى . فليست هذه هى المشكلة ، وإنما تكمن المشكلة في ذلك البون الشاسع بين التجربة التى ولدت هذه الرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين التجربة التى يعيشها أغلب الناطقين بالعربية في ظل حضارة متخلفة . هذه المسافة التى يعبر عنها البعض — صادقين — بعدم الفهم ، ويعبر عنها البعض الآخر — صادقين أحياناً وكاذبين أخرى — بالحرص على التراث . «ثلاثون قصيدة» ، «القصيدة كـ» ، «معلقة توفيق صايغ» : خطوات ثلاث من مطلق الجزء (الموسيقى) إلى مطلق كلى شامل (الحياة) ، من الأمل في فواصل زمنية ندعوها

بالنغم تقينا شر اليأس والسقوط إلى فوهة اليأس الكامل من صلابة وثباتية أية حواجز تخميننا دون الانحدار المروع . هكنا تتحول القيمة الشكلية إلى قيمة مضمونية ، وهكنا يتحد الجمال والقبح في خيال أسطوري لانغم به ، وإنما نعيش واقعه المرعب كل لحظة . في «بضعة أسئلة» بالذات ، يصل توفيق صايغ إلى نهاية مطاف ساحر ومظلم معاً ، إذ تفتح أرض الشعر فاهها وتبتلع المسافة النفسية الهائلة بين «الشاعر» و«الآخر» بشرط أن يتلبس هذا الآخر طقوس الرؤيا الحديثة للعالم في «حياته» أولاً . لأن الشاعر الحديث في أحدث منجزات رؤياه التي يدعوها خطأ بقصيدة التثريحتاج منك إلى ردم الهوة المخيفة بين الذات والعالم . لا يبرقع الحريم ولا بأقنعة الممثلين ولا بحركات البهلوان ولا بمباخر الكهنة والسحرة والأفاقيين ، ولكن بالعرى النفسى الكامل . في «بضعة أسئلة» و«معلقة توفيق صايغ» نحدث عملية التعرية في لحظات تربك لأول وهلة . ولكنك إذا كنت قد أعددت نفسك لعملية الخلاص بالفن ، فإنك واقع حتماً تحت تأثير الحوار الغريب بين المتكلم والمخاطب ، بين السائل والمستول ، على طول الطريق إلى «التوحد» في العالم . لن يصاحبك صليل السيوف أو صاجات الراقصات ، لن ترافقك نجيلة يوحنا ولا إيليا ولا أشعيا . ولكنك ستنتهى إلى «الاندماج» بالأرض . حيثل تعرف على الشاعر الذى افتقدته طويلاً ، الشاعر المنفى في وطنه ، الضائع في مجتمعه ، لمجرد أن داخله وخارجه أمسيا شيئاً واحداً ، لمجرد أنه لم يعد «شاعراً» إلا من قبيل المجاز والصدفة . لأن الشعر كان وسيلة الوحيدة لأن «يجد» الإنسان فيه . فإذا نحن رأينا هذا الإنسان — بمقاييس الأمس — مريضاً أو مجنوناً ، فإننا ينبغي أن نفهم ما في شعره من مرض أو جنون .. لأنه في شعره ينسلخ عن كل ماهو عرضي وآلى وطارئ ، ويركز وجوده على كل ما هو جوهرى وأصيل وعميق . ولأنه في شعره يلغى لأول مرة الانفصال التاريخي الطويل بين الفنان والسلوك ، بين الإنسان والحياة . ولأنه في النهاية يضع أصابعنا بكل شجاعة (لم تعد الشجاعة عنده صفة أخلاقية مجلوبة من الخارج ، بل أمست من أمراضه وجنونه) يضع أصابعنا مع توما على جراحه وجراحنا لتغور في دماء تنزف منذ بعيد ، حسبناها لجلهنا أو لسداجتنا (الكلمتان تعنيان شيئاً واحداً) من جات المرض والجنون . لم يعد الشعر — بهذا المعنى — انعكاساً لحياة الشاعر ،

ولا انعكاساً للواقع ، ولكنه أصبح حياة الشاعر وواقعه معاً . هو على وجه التحديد مادة اللحام القابضة على روح الشاعر في هذا العالم . هو بغير تحديد ، همزة الوصل الشفيفة بين الإنسان المعاصر والرؤيا الحديثة للعالم . على ذلك تنجاب الغشاوة عن عيوننا تماماً ، عندما نتنازل عن تاريخنا الطويل مع الذكاء والذاكرة والبلدية ، ونتجاهل أرصاد الخيلة والأذن ، لأن جوهر الرؤيا الشعرية الحديثة هو السباق اللاهث خلف البرق المفاجئ الذي يعيد اكتشاف ذواتنا كل لحظة ، حينذاك لا بد من أن ننسى في جيوبنا كافة أدوات الذكاء والذاكرة والبلدية ، ونرفع الأكف ضارعين إلى مخزون إنسانيتنا ، أن نتوحد - عبر الشاعر - مع هذا العالم الذي لم يعد مع آذاننا المسلوقة السمع التاريخي ، علماً غريباً . إنه علمنا بكل ما ينطوي عليه من تعاسة وفجيرة . فإذا شئنا أن نستسلم للمساءة - بدلا من الانتحار - فعلينا أن نمتحن إرادتنا على الأقل ، بمعايشة هذا الشعر .

وبينا هناك ما يمكن تسميته تجاوزاً بالوحدة في شعر توفيق صايغ ، لا بين الشكل والمضمون فهذه قضية باثرة ، وإنما بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر . على العكس من ذلك نرى ما يمكن تسميته بالازدواجية في شعر جبرا لإبراهيم جبرا . والازدواجية هنا ليست مجازاً بالمره ، لأنني أقصد بها تلك الهوة القائمة بين أدوات اللغة التي يسيطر بها الشاعر على خيوط تجربته ، وبين عناصر الفكر التي تنظم حدود رؤياه . ويقدر ما تنفج أبعاد هذه المشكلة في مجموعته الثانية «المدار المغلق» نكاد لا نجد لها أثراً في ديوانه السابق «تموز في المدينة» فباستثناء خلو أشعاره الأولى من قيود الوزن الخليلي ، حتى في حدود التضيعة الواحدة ، لا نرى ذلك الشرخ القائم بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها . رؤيا «تموز في المدينة» تبلغ أقصى تمهوها عند حدود «حس البوار» الذي غلب الشعور به على وجدان جيل المساء في أدبنا الحديث . وكان جبرا لإبراهيم جبرا من أبناء النكبة العربية في فلسطين ، فكان من الطبيعي أن تتجسد رؤياه في تموز حيث البوار يصل إلى الذروة مع الموت وقلدان الأمل ، حيث ينبع الخصب والنعاء من أعماق هذا اليأس المروع . ولم تخرج موضوعات وأدوات وعناصر «تموز في المدينة» عن هذه الأسوار . فقد تساوت جميعها مع

دقات القلب الحزين المغمم بالأسى ، ولكنه ملئء بشحنات متوهجة تبرق بين الحين والآخر من الأمل في الغد . كانت التجربة الشعرية في « تموز في المدينة » على نفس المستوى الاتفعالى بالصياغة الجمالية وأدوات التعبير . لذلك مهما بلغت حماسة تلك المجموعة الأولى للرؤيا الحديثة في الشعر ، فإنها في التطبيق لم تغامر إلا بأغلال الكلاسيكية الجديدة وتفعيلتها الواحدة .

يجيء « المدار المغلق » بتجربة جديدة هي المصدر الرئيسى لما أقول به من ازدواجية بين طبيعة الرؤيا ومكوناتها . هذه التجربة هي الإحساس الحاد بهامشية حياتنا الراهنة على الصعيد الحضارى منظوراً إلى القضية من أرفع مستوى بلغته الحضارة الإنسانية في ذروة تألقها بأوروبا . إحدى قدى جبرا تقف على أرضنا بكل تعاساتها ، والقدم الأخرى تعبر البحار لترتكز على قشرة الأرض الأخرى . التجربة من حيث المشكلة تنبع منا ، وفي فورة الفرد على بشاعة الكارثة ، يعالجها جبرا ، شعرياً ، بمصل غير مأخوذ من صلبها . إنه يعيش المسافة الخرافية بين ثم حضارتنا في حق إنساننا ، وبين منجزات الحضارة الأخرى لإنسانهم في الغرب . ثم يفترض أن ردم هذه المسافة لا يتم إلا بأحدث معجزات التكنيك الغربى . إننى أتصور انفصالاً في شبكية العين الشعرية عند صاحب « المدار المغلق » لأنه لم ير في أصول التكنيك الغربى « رؤيا كاملة » لا ينفصل فيها التكنيك عن الفكر . التكنيك الأوربى الحديث ، مجرد ظلال حتمية الحدوث ، لواقع أصلى هو الرؤيا الحديثة للعالم . نظر جبرا إلى المشكلة الفادحة العبء والفادحة الثمن معاً ، بنصف عين مغمضة ونصف عين مفتوحة . فقال إن العلاج الجذرى هو مد شريان الحضارة الغربية في أحدث منجزات تكنيكها الشعرى إلى الدراع الممدودة من التجربة الحضارية المتخلفة في بلادنا . وفي اللحظة التى توهم فيها جبرا أنه يقيم الجسر بين حضارتين ، إحداها بلغت أعلى درجات التقدم ، كان في واقع الأمر يؤكد الانفصام البالغ العنف بين طبيعة التجربة وتجسيدها الشعرى . إنه أحد أبناء الاتجاه نحو التجاوز والتخطى ، ولكنه ليس كتوفيق صابغ مثلاً يغرف الرؤيا بكاملها من معين الحضارة الأوربية فتلتحم تجربته بمختلف العناصر المكونة للرؤيا الشعرية من أدوات اللغة والفكر في وحدة حية ، عميقة ، حرة . توفيق صابغ يتجاوز أزمته

بهجرتها نهائياً ، وتبنى « حالة جديدة » تتفق مع ثقافته وتكوينه النفسى ، وإن لم تتفق مع حضارته وأزمته . توفيق صايغ ، فى الشاطئ الآخر ، يجلس على عرش « رد الفعل » الذى قلّص به بعيداً . فلم يحاول أن يساوم مجتمعه برؤيا ليست من صلبه ، ولا أن يجامل التكنيك العربى أو يتحايل عليه بتجربة لم يعرفها ولم يهتد بها فى تكوين مقوماته . لهذا فهو صادق مع نفسه ، ومع جوهر الحضارة الإنسانية فى أعلى مراتب تقدمها ، ولكنه ليس صادقاً — وهو يعلم ذلك — مع حضارة مجتمعه المتخلف . لقد اكتفى بالاحتجاج ورد الفعل العنيف .

أما جبرا فقد أرقته المشكلة طويلاً ، وتعذب من أجلها عذاباً مريعاً ، فلم يجد مناسباً من ترسيخ إحدى قدميه فى تربة التخلف الرهيب ، على أن يثبت القدم الأخرى كما قلت فى تربة التقدم العظيم . يفعل ذلك ، اقتناعاً منه بأن المستوى الشعرى لحضارته المتخلفة لا بد أن نتخطاه ، لا على مستوى الشاعر الفرد — فما أيسر ذلك وما أضناه معاً — ولكن على مستوى الشعر ككل . إذن فلا بد من تجاوز كافة المعوقات التقليدية التى تمنع التزاوج بين التجربة المحلية والتكنيك الغربى ، بين الواقع المتخلف ، والرؤيا الحديثة . ولقد تم الزواج فى « المدار المغلق » بغير أية طقوس كهنوتية من أحد الجانبين . بل استخدم جبرا كافة قواه وبراعته فى فهم التجربة على حدة ، وفهم أدوات صياغتها المستوردة على حدة . وبدلاً من أن تردم الهوة السحيقة بين طبيعة هذه وتلك ، فغرت الهوة فاهاً واسعاً ترسم ملامحه علامة التحدى . تصادفنا هذه العلامة أول ما تصادفنا فى مقدمة المجموعة ، عند أبواب قصيدة « البوق » فهى قصيدة تجابه فى شجاعة ذلك الفرق الحاسم بين العالم المصنوع الذى يتبعد بالإنسان عن أصلاته ، وبين العالم الحقيقى الذى يحقق للإنسان هذه الأصالة . والقصيدة مكونة من مقطوعتين وخاتمة فى شطرتين . المقطوعة الأولى تصوغ العالم المزيف فى بوق مكهرب يفعل ضخامة الصوت حتى لتصبح النحنة كزئير الأسد . والمقطوعة الثانية استدراك من الشاعر الذى يؤثر الصبغة الطبيعية من الخنجرة فوق الصخرة العالية كأهل الجبال . والمقطوعتان كلتاهما تقومان على أساس من التعارض الذى يؤدى إلى نتيجة مسبقة من الممكن الاكتفاء بها عند حدود الشطرة الأخيرة فى المقطع الثانى . ولكن

الشاعر انساق وراء « المعادلة » الذهنية ، فاختم القصيدة بشطرتين تقولان (البوق هو النفاق — ينصاع لكل خديعة) . وقد هلمت في ظنى هذه الخاتمة التقريرية المباشرة ، البناء الشعري من أساسه . ذلك أن ثمة مسافة بين طبيعة البناء ، وبين طبيعة المواد التي صيغ منها . هذه المسافة أحدثت الازدواج الختمى بين التجربة والرؤيا ، فجاءت هذه المعادلة الرياضية التي هندست القصيدة في دائرة من الجبرية . وكان هذا « الدليل » الذي يستخف بكاء القارئ ووجدانه . على أن مشكلة الازدواج هذه ، تتضح أكثر فأكثر بينان القصيدة التالية « امرأة في العاصفة » ، فهي تجسد بلاء حضارتنا كله في « المرأة » التي تحجب إنسانيتها عن نفسها وعن الآخرين بحجة أن الذئاب الضارية تنتظر ، فيما لوخلعت هذا الحجاب ، لتنهش لحمها . ولا يننى الشاعر أن ثمة ذئاباً ، ولكن ذئبيتهم ليست إلا حجاباً من الأنياب السامة نبتت في ظل الفراغ من الإنسانية الذي أصاب الرجل ، كالمرأة ، سواء بسواء . وجبرا ، بهذه الفكرة اللاحقة ، يضع يده على كثر ثمين ، هو أن الحضارة اللاإنسانية هي التي أحالت المرأة إلى دمية ، والرجل إلى كلب . إنه يضع كلتا يديه على أصل البلاء ومصدر كافة الكوارث التي تحيق بنا . ولكنه حين يلجأ إلى « آخر كلمة » قالها الشعر الغربي الحديث الذي تسوقه أحيانا موسيقى في سرعة الجنون يقطعها صمت القبور ، ثم تعود الحياة إلى أعصاب القصيدة منقطعة في كلمة واحدة بالشطرة ، وربما حرف من كلمة ، إلى أن يزدحم السطر التالي بعشرات الكلمات اللاهثة غير الخاضعة لنحو أو صرف ، أو تلك الفقرات التي تنحني في قسوة همجية لقواعد اللغة بفواصلها وتركيباتها . . هذا العالم المكثف بأغنى الرؤى في الشعر الغربي الحديث ، لا يصدم القارئ الغربي بما يستخلمه من أدوات الرؤيا الحديثة للعالم ، ولا يدهشه أن يخلق الشاعر « لغة جديدة » يتفاعل بها مع هذه الرؤيا . أما نحن الذين تهترق قلوبنا لوقع التجربة الحية النابضة بمأساتنا في شعر جبرا ، فسرعان ما تتوقف هذه القلوب عن النبض حين تتسع الشقة رويداً بين هذه التجربة والعلمة التي يهلبها لنا الفنان لنرى معه أبعادها . لا كأن النحمر الجديدة عثت في زجاجات قديمة أو العكس ، فهذا تبسيط مبتذل للمشكلة التي تواجهنا بصدق في شعر جبرا . بل لأن التجربة العميقة الأصيلة تنفصل تماماً عن الرؤيا التي تتأخم عيوننا . فلا نعود نرى شيئاً على الإطلاق . ويكاد

الجرح أن يلتئم في قصيدة جيدة مثل « نرجس والمرايا » أو « اركضى يا مهترى » أو « يوميات من عام الوباء ». في هذه القصيدة الأخيرة بالذات بذل جبرا محاولات مضنية لردم الهوة الأسطورية بين التخلف العظيم والتقدم العظيم . وفي المستوى الجمالى ، كادت الهوة أن تتلاشى بين التجربة والرؤيا . في المقطع الأول من هذه القصيدة ، تطل علينا الأرض الخراب ، ومن أحد جوانبها يشع أمل غامض . وفي المقطع الثانى تزدرد الأرض موتاهها ليعيشوا في الحياة موتاً أكثر عذاباً مادام العذاب أقمى من الموت . وفي المقطع الثالث عتاب مرير على البلدة التى نبت من صلبها فما كانت تعلم أن الشوك والظلم هو المصير لكل نبات جديد يجرؤ على غزو الأرض القديمة . وفي المقطع الرابع ينال النبات الجرىء على عشق الأرض اليباب ، عقاباً لا ثمن له ، بغير بطولة ولا استشهاد . وفي نهاية المقطع الخامس تتفجر ينابيع الدم فتلوث الصليب دون الإنسان ، لتفجر الأرض دون حرث . وفي المقطع السادس والأخير يحمل صليبه وفأسه ، ليضرب فى الصخر ، مليئاً بثقة لا حد لها فى أن الصخر سينشق ، وتتدفق المياه من ثغورها ترى . ولحق أن يوميات من عام الوباء ، إحدى القصائد العربية النادرة التى وضع فيها الشاعر الحديث كلنا أذنيه على قلب حضارتنا نسمع نبضها الخافت والقوى ، السريع والمتمهل ، يتلمس - بعبارة أدق - حياتها وموتها . وبالرغم من أن جبرا فى هذه القصيدة الرائعة لا يلتفت مطلقاً إلى الراء ، رافضاً أن يتحول إلى عمود ملح من أوزان الخليل ، ومستحدثات تفعيلته الواحدة ، إلا أن الساق الموسيقى للأشطر يلتزم روح التجربة ، فتنتطق رؤيا الشاعر من إसार الشعر الغربى الحديث . يتضح هذا الانطلاق جلياً فى تلك المتساويات الغنائية دون تقيد بالتسوية الوزنية . ومن ثم تقرب الرؤيا من طبيعة التجربة ، وتقرب التجربة من طبيعة الرؤيا ، فتلتحم عناصر اللغة والفكر التحاماً تلقائياً لا زيف فيه ولا ازدواج . فقط ، استطاع الشاعر أن يضيف جديداً بالفعل ، واستطاع فى غيبوبة الاندماج السحرى القرية من مادة الحلم أن يمد جسراً متيناً بين روح الحداث ومادة الحضارة المتخلفة فى مستواها الشعرى . ولكن ما أسرع أن يستيقظ الحلم ، فإذا هو ما يزال أسيراً فى قبضة المسافة البشعة بين جوهر تجربته الأصلية ، ومنجزات الرؤيا الحديثة فى الشعر الغربى . كلما ازدادت ثقافته أوغلت رؤياه فى الإبتعاد عن تجربته . هكذا

تتوالى بقية أعماله ، إلى أن نصل في خاتمة المطاف عند « متوالية شعرية » و « لعنة بروميثيوس » حيث تغفر الهوة فاها على آخره ، ويرتبط شعر جبراً نهائياً برحاب العالم المأساوي المكثف في الرؤيا الحديثة لعالم القرن العشرين . يستعير وسائل تيار الوعي ، ويلتقط أدوات تهشيم الهارموني ، ويتلمس طريقه في مناهات الصوفية الجديدة ، ويستلهم معدلات السرعة في التابع الموسيقي الذي يحل الكلمة بدلا من الشطرة ، ويحل الحروف بدلا من الكلمة ، ويحل الفراغ الأبيض مكان النقط السوداء . ويظل لاهثاً يجرى في ركاب « الأداة » سواء كانت من عناصر اللغة أو الفكر . ولكن لم يهجر قط أرض التجربة الدامية بكافة تناقضاتها وصراعاتها الكامنة . عل أن همزات الوصل جميعها — الشعورية والعقلية — تتمزق على شفا الهوة الغائرة في كيان الشاعر ، تتمزق وتترق أمثال هذه القصائد التي توتر بوهجها حقاً ، وتتشجع مع مجاهداتها التي لا تتوقف . غير أن أنفاسنا سرعان ما تهدأ ، وتشلج أطرافنا ، وتتصلب عيوننا حين نصاب بانقصال الشبكية في العين الشاعرة التي انتقلت عداوها من الشاعر إلى المتلقى ، لمجرد الصدفة التي وضعت في طريقه تجربة متروعة من دمه ، ولكن خلاياها الصناعية لا تلبث أن تموت ، وشربانها المجلوب لا بلبث أن ينقطع .

شاعر واحد فقط من شعراء « التجاوز والتخطي » هو الذي استطاع في غيبوبة الاندماج السحري القريبة من مادة الحلم ، أن يستدرج العالم الخارجي إلى داخله . فن ناحية يلغى كافة النسب الحرفية للواقع ، ويستغل أقصى درجات الحرية التي يتمتع بها الحلم . ومن تشابك الواقع والحلم في تجارب محمد الماغوط — من « حزن في ضوء القمر » إلى « غرفة بملايين الجدران » — تمكن من أن يخطط لنفسه اتجاهات خاصاً ضمن تيارات التجاوز والتخطي . ذلك الاتجاه الذي أرسى معالنه سان جون بيرس ، ولكن الماغوط نجح لا في تعريبه ، وإنما في امتصاص قدراته « العامة » مع تضمينها بمدلولات جديدة تتفق وطبيعة الأرض التي يقف عليها .

وهكذا يتجلى ميدان الصراع في الشعر العربي الحديث ، عن سقوط السلفية الجديدة وانطواء الرومانسية الاشتراكية وهروب شعراء التجاوز والتخطي . ويبقى

الميدان فسيحاً لمعركة جديدة بين قيادات الاتجاه الثورى فى شعرنا الحديث ،
بمناحيه ، العربى والعامى . إلا أنه تتبقى حقيقة واحدة ، هو أن هذا التيار الثورى
القائد لشعرنا ، هو الأمل الوحيد فى أن تلحق حضارتنا العنية بركب الرؤيا الحديثة
للعالم .

ولعله مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه
من تجارب فى باب « القصيدة الطويلة » التى يريد لها صاحبها أن تكون ملحمة
كما نرى فى « الذى يأتى ولا يأتى »^(١) للبياتى أو أن تكون مسرحاً شعرياً كما نرى
فى « مأساة العلاج »^(٢) لصالح عبد الصبور .

أما عبد الوهاب البياتى فليست قصيدته الطويلة الجديدة ، طويلة ولا جديدة .
ليست طويلة لأن المقطع الواحد فيها يغنى عن بقية المقاطع ، وليست جديدة
لأن معانيها ترددت مراراً فيما سبقها من شعر البياتى .

ولعله من الواجب ، ونحن أمام قصيدة تبلغ ١٨ مقطعاً ، يتراوح فيها المقطع
الواحد من ٣٠ إلى ٣٥ بيتاً ، أن نحاول أولاً الإجابة عن هذا السؤال : ما هى
القصيدة الطويلة ؟ أجاب الشاعر العربى القديم بما يمكن تسميته « المطولات »
لا القصائد الطويلة . فقد كان من مظاهر « الإعجاز » أن يكتب الشاعر فى
بحر واحد - وربما قافية واحدة - أكبر عدد ممكن من الأبيات ، التى قد تصل
إلى المئات والألوف . لم يكن يهم الشاعر قط فى مطولته إلا الحفاظ على صحة
المعيار الموسيقى وصرامة الشكل الهندسى ، أما ما تقوله هذه المطولات ، وطريقها
فى القول ، فإنها أشياء لم تخطر على بال الشاعر العربى القديم إلا فى القليل
النادر . ولم يكن هذا القليل النادر من المطولات فى شئ .

ويجيبنا الشاعر الأورنى إجابة مغايرة ، فيقول لنا أن القصيدة الطويلة
« تركيبة شعرية جديدة » لا علاقة لها بعدد الأبيات . إن طولها مظهر خارجى
فحسب ، هو نتيجة لأسباب أكثر عمقاً ، تلك الأسباب التى قد تدرك أبعادها
فى فن القصيدة الحديثة عند إليوت . فقصائده الطويلة لا سبيل أن تستغنى فيها

(١) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ١٩٦٦

(٢) صدرت عن دار الآداب - بيروت - ١٩٦٥ .

عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر . وإنما تطول القصيدة الإليوتية وفق تركيبها المعقد الذى يجمع بين الفن التشكيلى والبناء السيمفونى والتطور الدراى فى عجيبة شعرية واحدة .

ما يقوم به البيانى فى « الذى يأتى ولا يأتى » شئ بعيد كل البعد عن إليوت والقصيدة الحديثة بشكل عام ، وقريب غاية القرب من مطولات شعرائنا القدامى . نحن نستطيع أن نقرأ :

« كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور

وضاجعوها ، وهى فى الخاض

حياتنا فيها ، وفى داخل هذا التفق المسدود

وواية ملة مثلها أحرق أو مجنون

— أيتها الأتقاض !

دقت طبول الموت فى الساحات

وأعلم الأسرى وهم أموات »

وللتو نشعر أننا أمام إحدى ضربات الشعر الحديث ، القصيدة القصيرة

المركزة الغنية بالإيحاء والرمز والانسباب والتدفق . ولكن فرحتنا لا تطول حين نعلم

أن هذه الأبيات السبعة ليست إلا جزءاً من المقطع الثالث « الليل فوق نيسابور » .

كذلك عندما يقول فى المقطع الرابع « فى حانة الأقدار » :

« القمر الأعمى يبطن الحوت

وأنت فى الغرفة لا تحيا ولا تموت

نار الحبس انطفأت

فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة

لعلها تطير فى هذا الظلام الأخضر المسحور

واشرب ظلام النور

وحطم الزجاجاة

فهذه الليلة لا تعود »

إن أمثال هذه المقاطع « دليل إدانة » للشاعر ، لأنها تكاد تستقل بذاتها ، لا ترتبط بما سبقها أو ما لحق بها إلا بالتكرار الملل .

وبينا نحن نستطيع خلال سبعة مقاطع أن نربط — بصورة من الصور — بين أوصالها فيمكن النظر إليها كقصيدة واحدة ، فإننا لا نجد أية همزة وصل بين هذا الجزء والعشرة المقاطع الأخيرة ، حيث أننا نجد في « الرؤيا الثالثة » التي اتخذت (رقم ٨) ذلك السبب الذي يجده الباقى في شَم الكلاب والملوك والكهنة ، كما نجد ذلك الرمز الباهت في « نيسابور » ، المدينة التي تحوم حول رأسها النصور ويسلخ جلدها وتشوى حية في النار . وتتحول نيسابور في (رقم ٩) إلى بابل فتصبح معجزة الإنسان أن يموت واقفاً ، وعيناها إلى النجوم « وأنفه مرفوع » . ويجهّد الشاعر اجتهداً مضميناً في محاكاة السياب العظيم :

« عشتار ، ياعشتار ، ياعشتار !

تصدع الجدار

وغاب في الخرائب القمر

وأنهر المطر »

ويتأوب الغناء من الرقم ١٠ إلى خاتمة « الذى يأتى ولا يأتى » على جحيم نيسابور ، فيكتب غنائية جيدة بعنوان « الموت » وأخرى رديئة بعنوان « الوريث » و « الليل في كل مكان » و « البحث عن الكلمة المفقودة » . ثم تعرضنا لمقطوعة جيدة بعنوان « خيط النور » ، وثلاثي بقصيدة قديمة ضلت طريقها إلى هذا الديوان ، هي « الصورة والظل » . ولا بد لنا في النهاية أن نهتف في وجه جبرا لإبراهيم جبرا :

« لابد أن نختار

أن نقبض الريح وأن ندور الأصفار

وأن نجد المعنى وراء عبث الحياة

فالعيش في هذا المدار المغلق انتحار »

ما معنى أن تكون هذه القصيدة الطويلة — المنشورة في المتصف — « سيرة ذاتية

لحياة عمر الخيام الباطنية ؟ إذا كان الشاعر يقصد نفسه بالخيام الجديد ، فقد أخطأ الطريق منذ البداية ، لأن القصيدة كلها تتناقض تناقضاً حاداً مع « باطن » الخيام . القصيدة « ثورية » الكلمات ، والخيام كان « ثورى » المعنى . القصيدة تندب ذلك الطريق المهجور الذى يسير فيه الخيام الجديد ، بينا خيامنا القديم كان يعضى فى طريق مزدحم ، وتلك مأساته الحقيقية . فالمقابلة بين الشاعر وعمر الخيام مقابلة متعسفة لا يبررها منطق السياق الشعرى بأية حال .

ويعود البياتى فى هذا الديوان عودة سريعة إلى الماضى ، ماضيه الشعرى ، حيث يجرد الكلمات من لحم ودم التجربة الإنسانية فتصبح مجرد وعاء فارغ يحمل هتافاً سياسياً مبجحاً . ومن ثم يلتقى - فنياً - مع أكثر القوالب رجعية فى الشعر . فالرزين الصارم فى استخدام القوافى مع تحويرات طفيفة ، والصور التى كانت « رؤيا عنراء » ذات يوم فأضحت مألوفة وعادية ومضغوطة ، كل ذلك قارب بين البياتى فى قصيدته الطويلة - الممزقة الأوصال - وبين أكثر الأشكال جموداً فى حياتنا الشعرية . بل إن طول « الذى يأتى ولا يأتى » يفقد حتميته وتبريره منذ اللحظة الأولى التى يتعد فيها عن التركيب البانورامى المعقد للقصيدة الحديثة ، فى مقابل الاقتراب من الموالم الشعبى الذى يقطع الليالى إلى أجزاء متوالية ، أو القصيدة العربية القديمة التى تكتفى بوحدة البيت لتشد الرحال من أطلال إلى أطلال .

غير أن البياتى لم يصنع مولاً شعبياً على نهج جديد ، كما أنه لم يكتف بقصيدة البيت العربى القديم ، ولكنه صنع شيئاً بين بين ، حاول فيه أن يكون جديداً كل الجدة قديماً كل القدم . فلم يأت جديداً ولا قديماً ، ونما جاء نكسة إلى ما قبل « حفار القبور » و « المومس العمياء » . وهما المقدمتان الجادتان للقصيدة « الطويلة » الحديثة .

على النقيض من البياتى ، يقدم صلاح عبد الصبور محاولة جديدة وجادة فى تعبيد الطريق نحو المسرح الشعرى الحديث عبر خطوة ضرورية ، هى « القصيدة الطويلة » . فنحن نظلم عبد الصبور والمسرح الشعرى إذا اعتبرنا « مأساة الحلاج » مسرحية شعرية ، ونحن نحى عبد الصبور والشعر معاً ، إذا اعتبرناها قصيدة طويلة ، وفق المفهوم الحديث للشعر . وعلى النقيض من البياتى

يسلك عبد الصبور طريقاً وعراً في إنشاء قصيدته هذه ، طريقاً بكرةً غير مطروق ، لم يحاول قط أن يستند إلى ركائز القديم وعكاكيزه ، واستنفد جهداً مشكوراً في الإلمام بالبناء التعبيري المعقد للقصيدة الطويلة الحديثة . لم يكتب ملحمة تتصارع فيها مطلقات الخير والشر ثم تنهى بانتصار البطل ، الإنسان ، مركز الكون . كلا ، ولم يكتب موالاً تنهد فيه الليالي بالظلم والغدر والأيام السود . لم يكتب بكائيات الفواجع ولا غنائيات الأفراح ، لم يقف على الأطلال ولم يعانق الأحلام ولم يمتط جواداً يمرق به من حصون الأعداء والأمصار .

لم يفعل صلاح عبد الصبور شيئاً من ذلك كله ، كما أنه لم يكتب مسرحاً شعرياً . ولكنه أثر أن يكتب قصيدة مجيدة . فالمسرح في بلادنا — لا المسرح الشعري — تتعسر ولادته منذ أكثر من نصف قرن ، ولم يولد بعد .

وعلى النقيض من البياني لم يفتعل صلاح عبد الصبور «سيرة الحلاج الباطنية» ولم يتقول زوراً ولا رمزاً على الشيخ المصلوب في بغداد . وإنما راح ينسج ، في صبر وأناة بالغين ، تركيبة درامية في قصيدته ، دون أن يجعل منها دراما شعرية . فلو أننا حذفنا الشخصيات الرئيسية (السجينان ، القضاة الثلاثة ، الشبلي ، إبراهيم ، الخ) لما حدث أى اضطراب في السياق الشعري . بل إننا سوف نتصور هذا العمل — «مأساة الحلاج» — في مكانه الطبيعي من الشعر : قصيدة طويلة تتخذ من المونولوج الداخلي ركيزة فنية لها . فالشخصيات عند عبد الصبور ليست إلا أسماء وظلالاً ، ليست كيانات بشرية في حالة «فعل» . وهذا ما جعل بعض النقاد يتهمونها بأنها شخصيات ذهنية مجردة تتحاور بالأفكار . وهو انطباع سريع متعجل لا ينبغي «التفسير» . هي ليست شخصيات مسرحية بل «أسماء» تتواتر هنا وهناك . فتغير من مسار الموجة الدرامية ، بين مد وحزر وتحدث ذلك الذى ندعوه «بالتلوين» في الشعر . فالقصيدة الطويلة من أولى مستلزماتها التلوين ، حتى لا يصاب القارئ بالملل . والأسماء التى جاءت في «مأساة الحلاج» تقوم بهذا الدور فتؤديه على خير وجه ، ولكنها ليست شخصيات مسرحية تتعلق مصابرها الخاصة ببناء الدراما وسير أحداثها . والشخصية الوحيدة هي الحلاج ، كثيراً ما رأينا الحلاج بديلاً موضوعياً لكل صاحب رسالة في التاريخ :

سقراط ، المسيح ، برونو ، جاليليو ، إلى بقية هذا الركب الجليل من الشهداء . وأكثر من ذلك رأينا الحلاج بدلاً موضوعياً للشاعر في تجسيده لأزمة الإنسان المعاصر . فحتى شخصية الحلاج ، إذن ، ليست هي الشخصية التاريخية من أحد الوجوه ، بالرغم من كل ما بذله الشاعر في استيعاء التاريخ من جهود ، لم يكن لها فنياً أى مبرر إذا تنازل عبد الصبور عن تسمية عمله بالمسرح واكتفى بالشعر . حينذاك نقول أيضاً إن « الأحداث » في « مأساة الحلاج » مجرد موجات درامية هي الأخرى ، تشارك في البناء المعقد للقصيدة الطويلة . فلعل « الصلب » ، وهو الحدث المادى الأكبر ، لم ينل من اهتمام الشاعر فنياً سوى المقدمة التى سبقت الجزء الأول « الكلمة » ، أما هروب أحد السجينين وانسحاب أحد القضاة ، فلم يجعل من السجن أو المحكمة أحداثاً « مسرحية » . بل كانا مجرد ظلال لشخصية الحلاج في التحام ما يمثله من قيم بما يمثله الواقع من قيم مضادة . هذا الالتحام في صميمه هو جوهر القصيدة الطويلة ، هو الرمز الأكبر الذى تدور من حوله كل الخطوط وتتشابك وتتعدد .

ليست « مأساة الحلاج » إذن مسرحية ، وإنما هي قصيدة طويلة حديثة . ولكنها وثبة بعد خطوة السياب في « حفار القبور » و « المومس العمياء » ومحاولة أدونيس في العدد الأول من مجلة « شعر » التى أسماها « مجنونين بعين الموق » . أول الانتصارات في هذه القصيدة الكبيرة أنها تكاد تخلو من « الغناء » ، بالرغم من اعتماد معظم مقطوعاتها على الأبحر الراقصة . إنها ليست مجموعة أغنيات تعتمد على أفضل التفضيل أو واو العطف أو المطلقات الرومانسية القديمة والحديثة . كلا ، إنها من حيث الشكل مونولوج داخلى ، ومن حيث الجوهر رؤيا حديثة للعالم .

ثانى الانتصارات ، أنها قصيدة « مركبة » . فلأنها رؤيا — لا أغنية — لاتنسب أشعها في بساطة بدائية ، وإنما يستخدم الشاعر أحدث ما أتى به التكنيك في الغرب ويوظفه توظيفاً جديداً يتسق مع تجربته الأصلية . يستخدم الحوار و « الفلاش باك » والصراع المزدوج ، ولا يصبح من أهم أمانيه أن ينسج مع الشاعر العربى القديم ألف بيت من بحر واحد وقافية واحدة وحرف روى واحد .

لا ، ليست هذه معجزة الشعر الحديث . لقد استخدم عبد الصبور عدداً من الأبحر حسباً أملت عليه « التركيبية الدرامية » للقصيدة ، وتلونت أوزانه بأنغام الموجات الدرامية التي تهدر بها التجربة ، وكان شيئاً طبيعياً أن تحفل المقطوعة الواحدة بأكثر من وزن ، وتكاد تقترب أحياناً من النثر ، ولكنه النثر الجزئى الذى يجعل من الكل شعراً .

وثالث هذه الانتصارات هى الانعطافة الفكرية الجديدة فى شعر عبد الصبور ، إذ دفع الصوفى إلى حافة الفعل : فإن هذا يعنى أن لا مكان فى دنيانا لعالم اللافعل .

« مأساة الحلاج » تجربة مجيدة فى تاريخ القصيدة العربية الطويلة ، ولا بأس من إخراجها على المسرح ، ككل شعر كبير ، ولكن لا ضرورة لما جاء على الغلاف من أنها مسرحية شعرية .

إن المسرح الشعرى هو طريق الخلاص للشعر الحديث من الجمود شكلاً ومضموناً . والقصيدة الطويلة هى مرحلة الانتقال من القالب الغنائى إلى القالب الدرامى . هذا لاينفى قيمة الجهود الهامة التى بذلها الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى فى « مأساة جميلة » و « الفتى مهراة » ، غير أن الغنائية المسرفة فى كليهما حرمتها حقاً من البنية الدرامية التى من شأنها أن تخلق ما نسميه بالمسرح الشعرى .

الفصل الرابع

مفهوم الحداثة بين الشعراء والناقد

١

بالرغم من أن حركة الشعر الحديث لم يكتمل عودها بعد ، أى أن خصائص تكوينها لم تبلغ من الوضوح درجة عالية تتيح للناقد أن يتبين معالم تطورها التاريخي ، فإن بعضاً ممن تسهواهم عملية إيجاد « حشيات لقضية الشعر الحديث » راحوا يرتدون قلنسوة المؤرخ لحركات التجديد في الشعر العربي حتى يشبوا أن الشعر الحديث هو امتداد طبيعي لتاريخ شعرنا العربي . ثم تواضع فريق منهم فلم يبحث عن مبررات الشعر الحديث في جذور التراث القديم ، بل اكتفى بأن يرد الحركة الحديثة كلها إلى محاولات قريبة في الشعر المرسى والنثر الشعري ، إلى بقية هذه التسميات التي تعنى تحملاً ما في الوزن أو القافية .

كان من نتيجة هذه النظرة « التاريخية » — سواء ما ترجع بنا إلى أبي نواس أو ما تكتفى بفريد أبي حديد — أن تكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة « حتمية » في تطور الشعر العربي . كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدي ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

* * *

آمن بعض الشعراء الجدد بأنهم سلافة نقية لأبائهم شعراء العصر العباسي — رواد أول حركة تجديدية في الشعر العربي — ذلك أن هؤلاء الشعراء العباسيين قد نشأوا في بيئة يقول ميراثها النقدي أن أجزاء النظم يجب أن تكون ملتحة ، ملتحة ، منسجمة مع وزن للذي « يطرب الطبع لإيقاعه وبمازجه بصفاته ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه » ، ويجب أن تكون القافية « كالعود به المنتظر ، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه » لا تضطرب في مقرها ولا يستغنى عنها . ولا يجوز أن تتسلل أبيات القصيدة وتتصل أوآخرها

بأوائها إن لفظاً أو معنى ، فبناء القصيدة يكون على البيت المستقل لأعلى وحدتها ،
إذ « من الواجب في الشعر أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره » كما يقول
صاحب مقدمة شرح ديوان الحماسة (ص ٩ - ١١) .

ويضيف أبو هلال العسكري : « ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني
يعرفها العربي والعجمي والقروى والبدوى ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه
وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقاؤه ، وكثرة طلاوته ومائه .. وليس يطلب من المعنى
إلا أن يكون صواباً » . كذلك يقول : « وإنما تفاضل الناس في الألفاظ
ووصفها وتأليفها ونظمها » (راجع كتاب الصناعتين ص ٤٢ ، ص ١٤٦)
ولقد كانت النتيجة النهائية لهذا الميراث النقدي أن تصلبت شرايين الشعر
على مجموعة محددة من الأغراض والمعاني والأوصاف والتشابه والقوالب . وظل
الشعر العربي طيلة قرون أسيراً للتشابه والتكرار . يقول غازي براكس - أحد
المؤرخين لحركات التجديد في الشعر العربي - إنه « كان من نتائج اتجاه الشعر
إلى الحديث عن الأحكام العامة والمسلمات الاجتماعية أو الدينية القائمة دون
إخضاعها إلى تأمل ذاتي نقدي من الشاعر ، أن تضاءلت التجربة الإنسانية
الشاملة من الشعر العربي ، وكادت تفقد التجربة الذاتية ومظاهر القلق والصراع ،
كذلك ندرت النغمات الصادقة وكثرت المواقف المفتعلة الغريبة ، وطمغت الشكلية
التقريبية والخطابية على الشعر . وأتجه فريق كبير من الشعراء ، نتيجة لعدم
تحرر وجدانهم غالباً ، إلى ظواهر الأشياء والناس ، فأكثرُوا من أوصاف الطبيعة ،
معتبرين مظاهرها في كثير من الأحيان أموراً قائمة بنفسها تكاد لا تربطها بالإنسان
أية علاقة . واعتبروا المرأة حسداً ذا مفاتن وإغراءات أكثر مما اعتبروها موقفاً
نفسياً للرجل »^(١) .

والذين خرجوا على ما قدما كانوا قلائل ، وكثيراً ما وقفوا عند سطحيات

(١) راجع دراسته « القديم والحديث في الشعر العربي عامة » بالعدد ١٢ من مجلة « شعر » اللبنانية
ودراسته « العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث » بالعدد ١٥ من نفس المجلة . والباحث يعتمد على هاتين
الدراستين بصورة رئيسية فيما يتصل بحركات التجديد في التراث ، بالإضافة إلى كتاب « النقد المنهجي عند
العرب » للدكتور مندور ، ودراسة الدكتور عبد القادر القط عن التحديد في العصر العباسي في الكتاب
المهدي إلى طه حسين من تلاميذه ، وكتاب « أدسا وأداؤنا في المهاجر الأمريكية » لجورج صليح

التجربة إذا ما تمثلوها ، هذا هو المناخ النظرى الذى نيقظ عليه آباء التجديد فى العصر العباسى . المناخ الذى عبر عنه الشيخ ناصيف البازجى بقوله :

« أجل الشعر ما فى البيت منه

غربة نكتة . أو نوع لطف »

جاء أبو نواس وأبو تمام وابن الرومى والمتنبى وأبو العلاء وابن سينا . . جاءوا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضرية الجديدة ، فاهتز فى وجدانهم هيكل القصيدة العام ، فلم يعد ثمة ضرورة لأن يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال (كما طالبه ابن قتيبة) ولم تعد به حاجة لأن يتجشم عناء الوصول إلى المملوح على الناقه (بل أصبح المملوحون أنفسهم يأنفون من أن يصفهم شعراؤهم بما كان يصف به الشعراء القدماء) وظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة « بتأثير من شيوع المنطق الأرسطى والثقافة اليونانية إجمالا » مما هدد قاعدة وحدة البيت بالدمار (ساعد على ذلك أيضاً التحليق النفسى والفكرى لبعض الشعراء كآبى العلاء وابن سينا) .

كذلك دخلت على لغة الشعر الألفاظ اليونانية والفارسية لاحتكاك اللسان العربى بالألسنة الأعجمية . كما تسلت بعض الألفاظ الفلسفية والعلمية والدينية والصناعية وكثير من الألفاظ العربية ذات المعانى المستحدثة ، وليدة الحضارة الجديدة . ويقول غازى براكس : « منذ صدر الدولة العباسية سرت فى الأوزان رعشة جديدة تحاول أن تخرجها عن نظامها التقليدى . فأغار المولدون على البحور القديمة يستخرجون من عكسها أوزاناً جديدة فلذا المستطيل مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب المديد ، والمنسرح مقلوب المصارع » .

وقيل إن أبا العتاهية اخترع أوزانا جديدة ، وإن لأبى نواس قصيدة خرج بها على نظام الأوزان المعروفة قبله ، كذلك حاول بعض الشعراء الخروج على نظام القافية الواحدة إذ وجدوا فيها قيداً لا تحتمله موضوعاتهم الجديدة فظهرت المزدوجات .

ولعل بشار بن برد هو أول من نظم المزدوج ، ثم تبعه أبان بن عبد الحميد فنظم كليلة ودمنة . ونظم الأخير ليس من الشعر فى شئ إذ هو أشبه بالأراجيز

النحوية والعلمية . كذلك نظم أبو العتاهية فيه أرجوزته الشهيرة « ذات الأمثال » وهي من بدايعه . ولابن المعتز مزدوجة طويلة في ذم الصبوح وأخرى أطول منها في سيرة المعتضد . ظهرت أيضاً المسمطات فنظموها مخمسات وثلاثيات وتفننوا فيها . ولم تقف محاولة التجديد عند تنوع القوافي بل تعدته إلى إسقاطها . ويذكر ابن رشيقي في كتابه (العمدة) مثلاً من أبي نواس ، كما يثبت الباقلاني مثلاً آخر في كتابه (إعجاز القرآن) ، كما يثبت ابن سنان الخفاجي مثلاً ثالثاً في كتابه (سر الفصاحة) .

ولم تكن هذه الحركة التجديدية في الشعر العباسي بمعزل عن دعوة تجديدية في النقد ، كان هناك ابن رشيقي يقول : « كانوا قديماً أصحاب خيام ، يتقلون من موضع إلى آخر ، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار ، فلك ديارهم وليست كأبنية الحاضرة . فلا معنى لذكر الحضرى الديار إلا مجازاً لأن الحاضرة لا تنسها الرياح ولا يمحوها المطر . وكانت دوابهم الإبل لكثرتها ، وعدم غيرها ، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون . . . وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة من هذا كله ، فالواجب اجتنابه إلا ما كان حقيقة . لا سيما إذا كان المادح من سكان البلد المملوح ، يراه في أكثر أوقاته ، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حيثئذ » (راجع كتابه : العملة ، ج ١ ص ١٥١ - ١٥٣) .

وربما لا يختلف أحد في أن الحركة التجديدية الثانية التي كان لها أثر ما في تاريخ الشعر العربي ، هي الحركة الأندلسية . فقد بدأ فن الموشحات متأثراً ومؤثراً بما كان منتشراً في جنوب فرنسا ذلك الحين من شعر شبيه بالموشحات — بقالبه وموضوعاته — وهو شعر التروبادور . وإن كان المرجح أن المحاولات في هذا الفن قد بدأت منذ نهاية القرن الثالث الهجري . وتقسم الموشحات من ناحية أوزانها إلى قسمين : أولهما جاء على محور الشعر المعروفة ، والثاني خالف أوزان العرب ولم يخضع لعروض الشعر التقليدي . ويقول ابن خلدون في مقدمته إنه (لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته

بلغتهم الحضرية من غير أن يلوموا فيه أعراباً « كذلك » أحدث أهل الأنصار بالمغرب فناً آخر من الشعر في أعاريض مزدوجة الموشح نظموا فيه بلغتهم الحضرية أيضاً وسموه عريض البلد (ص ٥٤٦ ، ٥٤٨) .

ومند نهاية القرن التاسع عشر نستطيع أن نرصد ظاهرة التجديد في بعض ما أنتجه فرنسيس مراش الحلبي (- ١٨٧٣) وأحمد فارس الشدياق (- ١٨٨٧) ونجيب الحداد (- ١٨٩٩) .

وكان تجديدهم مقصوراً في البداية على التمرد على « موضوعات » الشعر القديم .
وفي هذا المعنى يقول الحلبي :

وشيخ مذ رأى نظمي ونثري أجاب وطبعه شر الطباع
أرى معنك مطروقاً كثيراً فقلت نعم بمطوقة اختراعي

أما الشدياق فقد رغب في التحرر من القافية والتلاعب بالوزن ، وسجل على نفسه أنه أراد يوماً أن ينظم ديواناً يشتمل على أبيات مفردة ، فنظم أربعة منها ثم أمسك . وهامى ذى الآيات :

ساعة البعد عنك شهر وعام الوصل يمضي كأنما هو ساعه
أنتجم الليل الطويل صباية وتنجمي لنجوم ذى تفلييك
ويخفق مني القلب أن هبت الصبا ويدكرني البدر المنير محياك
ألا ليت شعري كم يقاسى من النوى وأنحائه قلب يذوب تجلدا

تتعاقب في هذه الآيات الأربعة ثلاثة أوزان الأول من بحر الخفيف ، والثاني من بحر الكامل ، والبيتان الأخيران من بحر الطويل . وهذا التعاقب في الأوزان على هذا النمط لم يعرفه الشعر العربي - فيما أعتقد - من قبل .

أما الشيخ نجيب الحداد فقد كان أكثر تجاؤلاً من زميله مع روح العصر فأنشأ الشعر التثليلي ، لا عن تقليد أعمى للشعر الغربي ، (وإنما عن إدراك صاف لأهمية ما يمكن أن تعالجه المسرحية أو الرواية الشعرية من موضوعات ، ولا تلزم الشاعر من إبداع وإلمام شامل بميول النفس البشرية ومواقفها ودقائقها - راجع الجزء التاسع من مجلة البيان سنة ١٨٩٧ - ١٨٩٨) .

ولقد أضاف الحداد - بطبيعة الحال - إلى الشعر ، ضرورات الدراما الشعرية . وتعالى صيحات عديدة فى المجالات العربية المعاصرة له تدعو إلى نبذ القديم والأخذ بالحديد واتباع أساليب الشعراء الغربيين ، فيقول نجيب شاهين فى مجلة المقتطف (يناير ١٩٠٢ ص ٢٤ - ٢٧) : « يظهر أن الشعراء آخر من يفكر فى خلخلة القديم والتزنى بالحديد ذى الطلاوة . فمن كل زمرة الشعراء أو المشاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون النظم لا تكاد ترى واحداً فى المائة يحاول مجازاة العصر ونبذ القديم واقتباس الحديد . . شعراؤنا قضوا أيامهم فى مدح فلان وذم فلان ، وإذا خطر لأحدهم أن يصف منظراً طبيعياً ، أو حادثة ما ، وصف كما سمع من هذا وذاك ، وقلما يحكم وصفه ويدقق فى التفصيل . . وما يؤخذ شعراؤنا به أن يذكروا فى قصائدهم أسماء أماكن فى بلاد العرب لم يروها بل لم يروا أحداً رآها ، ولو اقتصر الأمر على ذلك لكان . ولكنهم يجهلون مواقعها وطبيعة أرضها ، وإقليمها .. وإنما أكثر شعراء العرب ذكرها لأنها قسم من بلدانهم .. فما لشعرائنا يطيلون الوقوف على الأطلال ، وما لم يذكر العقيق والأبلق ودار مية ووادى الغضا وهم لا يعرفون منها إلا أسماءها » .

حركة التجديد فى المهجر - الشمالى والجنوبى من أمريكا - نمت فى أحضان الثقافة والشعر الغربيين . . ولعل أبرز التأثيرين على القديم جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ، وتستهدف ثورتهم مفهوم الشعر وعناصره الشكلية والموضوعية .

فالشعر من حيث مفهومه أصبح رسالة سامية يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس كما يقول جبران ، أما اللغة فليست ألفاظاً جامدة وبياناً وبديعاً ومنطقاً وإنما هى ترجمة للروح والحياة . أما الأوزان فيقول نعيمة بشأنها : « إن أول ما أبحث عنه فى كل ما يقع تحت نظرى باسم الشعر هو نسمة الحياة . والذى أعنيه بنسمة الحياة ليس إلا انعكاس بعض ما فى داخلى من عوامل الوجود فى الكلام المطبوع الذى أطلعه ، فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر ، وإلا عرفته جماداً . وإذا ذاك ليس يحدعنى بأوزانه المحكمه ومفرداته المنمقة وقوافيه المترجحة » (الغربال ص ١٠٦) وفى مكان آخر يجهر بوضوح : « لا الأوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر » (ص ٩٥ - ٩٦) .

وتطور القصص الشعرى عند شعراء المهجر ، وتعددت جوانبه وألوانه . ويقول محمد عبد الغنى حسن : « يجب أن يترك شعراء المهجر تقليد شعر آبائهم ليقلدوا شعر الغربيين فى أنوابه الجدد . ولقد كتب جبران وأمين الريحانى من المهجريين كتابة فتنت شباب الأقطار العربية فتابعوهما وشغفوا بطريقتهما . وقد يكون فى النثر الشعرى ما فى الشعر من خيال ، ولكنه خلو من قيود الوزن والقافية . أما الشعر النثرى فيه القافية التى تتنوع من مقطع إلى آخر وفيه الخيال الشعرى بالطبع ، ولكن ليس فيه الخضوع للتفعيلات التى وضعها الخليل بن أحمد » .

كذلك فالمهجرون لا يراعون وحدة البيت ، ولم يحترموا استقلاله ، بل حاولوا أن يجمعوا أبيات القصيدة كلها فى وحدة مكتملة ، يكون البيت فيها جزءاً حياً يكاد يستمد قوته ومعناه من التثامه مع سائر الأعضاء ، وقد ساعدتهم فى ترابط أجزاء القصيدة ما طمحوا إليه من تطويع الأوزان والقوافى وتليينها .

وإذا نحن تتبعنا امتدادات الاتجاه الرومانسى والاتجاه الرمزى ، فسوف نلتقى مثلاً بإلياس أبى شبكة يقول فى مقدمته « أفاعى الفردوس » : إن الشعر لا يحدد ، فلا يقاس ولا يوزن ، إذ أنه تعبير عن الحياة ، والحياة لا حدود لها ولا بمقاييس . وسوف نلتقى بسعيد عقل فى مقدمة « المجدلية » يؤكد أن الشاعر الحق لا يكون له أفكار وصور وعواطف قبل النظم ، وعند النظم ، بل يستحيل عليه أن يكتب شعراً إذا توافر له شيء من ذلك (إن عناصر الوعى لا تلعب فى الشعر أقل دور) ..

* * *

يستطيع أصحاب النظرة « التاريخية » فى عرض قضية الشعر الحديث أن يضيفوا كلمات المنفلوطى « ما كل موزون شعراً ولا كل ناظم شاعراً » ، كذلك : « الشعر لا يذهب بحسبه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون » (أدباء العرب : ج ٣ ص ٢٧٢) . ويستطيعون أن يستشهدوا بترجمة « محمد فريد أبو حديد » لما كتب وترجمته على أحمد باكثير لروميوجوليت ، وديوان « بلوتلاند » للويس عوض . إلى بقية هذه القائمة التاريخية التى يودون من خلالها أن يشتوا نسب الشعر الحديث إلى الشعر القديم . وهى محاولة تؤدى — كما قلت فى بداية الحديث — إلى أن يتكون لدى بعض الشعراء الجدد ما يشبه اليقين من أنهم خطوة

« حتمية » في تطور الشعر العربي . . كما تكون لدى أنصار الشعر التقليدي ما يشبه اليقين من زيف هذه الدعوى .

. . . .

والحق أن أنصار الشعر التقليدي معذورون إذا لم يحسوا رابطة قوية بين أشكال الشعر القديم والشكل الحديث . ذلك أن الحركات التجديدية منذ العصر العباسي إلى نهاية الحرب العالمية الثانية لم تخرج قط على جوهر التراث الشعري القديم . فإسهم مهما غيروا من موضوعاتهم وتلاعبوا بالأوزان وبدلوا من وضع القوافي ، فإن العمود العرّ ظل مسيطراً على جميع تلك الحركات التي كانت « تجديدية » حقاً ، ولكنها لم تكن « حديثة » قط . والشعراء الجدد معذورون أيضاً إذا هم تمسكوا بحركات التجديد السابقة عليهم كمبرر تاريخي لحركتهم ، ذلك أن سلطان القديم كان ولا يزال قوياً عليهم من ناحية ، وعلى المجتمع من ناحية أخرى . وقد كان الكثير من نماذجهم الأولى متأثراً إلى حد ما بالقوالب القديمة ، وكان الذوق العام متأثراً إلى حد ما أيضاً بتلك القوالب ، وكان المجتمع مهياً لاستقبالهم إذا اعترفوا بنسبتهم إلى التراث ، فقالوا بأنهم امتداد طبيعي للقديما . وقد أفادت هذه النظرة « التاريخية » قضية الشعر الحديث فترة من الزمن ، ولكنها أدت هدفها العاجل ، ولم تعد بقادرة على تبرير حركة الشعر الحديث .

ولعله من المفيد أن نعرض لرأى رواد المفهوم الحديث للشعر ، حتى نضع أيدينا على الحيشات الحقيقية التي رافقت هذه الحركة في مقدماتها ونتائجها .

وربما كانت مقدمة « بلوتاند » للويس عوض هي أولى المحاولات التي قامت بتبرير « وجود » هذا الشعر ، وقد نشرها عام ١٩٤٧ . وبعد عامين نرى نازك الملائكة في مقدمة « شظايا ورماد » التي كتبها عام ١٩٤٩ تحدد صلة التجديد بالحياة قائلة إن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه بعد الرقعة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون الماضية « محسّ عموماً ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام » وتقرر أن الشاعر أو الأديب هو الذي تتطور اللغة على يديه أما النحوى واللفوى فلا شأن لهما به . وتستخدم الأسلوب التجريبي في الموازنة بين الشكل القديم والإطار الجديد لتنتهي إلى أن مزية الطريقة

الجديدة هي التحرر من عبودية الشطرين . وبالنسبة للقافية تشير إلى قصيدتها « الجرح الغاضب » لتقول إن أسلوب تقفيها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو في قصيدته Ulalume وهي ترى أن الشعر العربي في معظمه وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي 'للإنسان' ، ولذا السبب ابتعد عن الاتجاهات السريالية والرمزية وغيرها من المدارس الغربية التي تستعين بعلم النفس في التعمق داخل الإنسان . وتحاول في قصيدة « الحيط المشدود في شجرة السرو » و « الأفقون » و « مر القطار » أن تشق طريقها إلى هذا العالم المجهول .

أما على أحمد سعيد « أدونيس » فيكتب بحثاً تحت عنوان « محاولة في تعريف الشعر الحديث » بمجلة شعر (عدد ١١ صيف ١٩٥٩) . يقول إن الفرد على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفض المواقف والأساليب التي استنفدت أغراضها يدعوان الشعر إلى « تجاوز ونخط » يسيران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للصور الماضية فقوم الشعر الحديث معنى خلاق توليدي لا معنى تصويري وصفي « إنه إحساس شامل بحضورنا ، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد ، موضع البحث والشك ، وهو لذلك ، يصدر عن حساسية ميتافيزائية ، تحس الأشياء إحساساً عضوياً ، ليس وفق العلائق المنطقية ، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور » لهذا يتخلى الشعر الحديث عن أغلال الزمن — الحادثة — الواقعية — الأفكار المسبقة — فهو ليس انعكاساً لشيء ما ، بل فتحاً وكشفاً لعوالم جديدة . ولا يبحث أدونيس في القصيدة الحديثة عن الصورة بحد ذاتها ، بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه : « هناك مضامين قد تعد حديثة بالمعنى النسبي ، ولكن التعبير عنها تعبير قديم يقوم على الخطابية — خطائية الفكرة حيناً وخطابية العاطفة حيناً آخر — وعلى التركيب المباشر ، وعلى التشايب والأوصاف والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الحديث ، واستعاض عنها بالصورة التركيبية : الصورة الرمز ، أو الصورة الشيء . وهناك أساليب حديثة إلا أن مضامينها قديمة ، لأنها في ذروة ما توصف به ، بكاء جميل » ولا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس « وراء التناغم الشكلي الحسابي ، تناغم حركي داخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر » القصيدة الحديثة إذن ، هي

الإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً هو جوهر عصرنا الحاضر .
 « من هنا لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفق حتمية معينة ، ولو صح
 العكس لأصبح الشعر شكلاً من أشكال العلم » ولا يرفض أدونيس الشكل ،
 كشكل ، بل كمنهج مسبق . ويفرق بين الشعر والنثر بأن النثر اطراد وتتابع
 لمجموعة من الأفكار الواضحة ، وهو وصفي تقريرى ، بينما الشعر لا يتحمل
 الاطراد الفكرى ولا يطمح لأن يكون واضحاً لأنه ينقل تجربة روحية غامضة
 بطبيعتها « لا بد للكلمة في الشعر من أن تلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر مما تعد به ،
 وأن تشير إلى أكثر مما تقول . فليست الكلمة في الشعر تقديم دقيقاً أو عرضاً
 محكماً لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رحم للحصب جديد ، ثم إن اللغة ليست
 كياناً مطلقاً ، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً ،
 فهي إذن ليست جاهزة بحد ذاتها » . أدونيس يرجع بالغموض في الشعر
 الحديث إلى فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ ، وفقدان اللغة المشتركة ،
 والثقافة الشعرية المشتركة . فالشعر الحديث هو ، بمعنى ما ، فن جعل اللغة تقول
 ما لم تتعلم أن تقوله « إن الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة عن حياتنا
 المعاصرة في عبثها وخللها » فحذف التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه وعرض الصور
 مهما كانت عبثية « وبكلام آخر الانشاق الكبير بين أدوات التعبير وما يراد
 التعبير عنه » فالغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ، ولذلك هو قوام الشعر . وينصح
 أدونيس أخيراً بأن نتخلص من السلفية والتمودجية والتجزئية والغنائية الفردية والتكرار
 حتى نفهم وتنبق الشعر الحديث .

وفي دراسة مطولة لصالح عبد الصبور - نشرتها « المجلة » في عددها التاسع
 والخمسين ١٩٦١ - يبدأ تحت عنوان « الشعر الحديث لماذا ؟ » بأن الأدباء وحدهم
 هم أصحاب لغتهم وأن الشعراء هم ورثة الشعر ، وأن لهم الحق كل الحق في تغيير
 ملاحظته وتبديل قسماته ، وأن المتنبي أعطى عطاؤه ومات ، فلم يعد قادراً على
 العطاء ، فأورث الشعر المصرى وجيله فأعطوا وماتوا ، وهكذا جيلاً بعد جيل
 « حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل ، فليخطط إذن كما يشاء وحيه
 وإلهامه » . ومنذ البداية يرى صلاح أن التفعيلة هي المصطلح النغمى الذى يستطيع
 أن يلتقى عنده الشاعر والناقد . ولقد كانت القافية مصطلحاً نغمياً آخر التزمه

الشعر العربي ، ولكنه تطور من القافية الموحدة إلى أن فتح الرجز باب تنوع القافية «والآن نجد في تراثنا الشعرى العربى الخمسات والمربعات والمسمطات والموشحات، والدوبيت الفارسي والثنائيات العربية . ويجدد صلاح دعائم التجديد في الشعر بتغير العالم وتغير النظرة إليه ، والخبرة الفنية في الأداء الشعرى ، والاستعانة بأحدث منجزات الحضارة في العلم والفلسفة والفن ، ويعدد ما استفاده هو شخصياً من إلبوت .

• • •

من هذا العرض لوجهات نظر الشعراء أنفسهم ، نستطيع أن نتلمس تصورهم لمفهوم الحدائث في الشعر الجديد . ومن خلال النظرة التاريخية نستطيع أن ندرك الظروف الحقيقية للتجديد . فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربى والبيئات الحضارية الجديدة ، كانت جميعها من عوامل التجديد ، ولكننا نلاحظ أن حركات التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربى ، بينما نلاحظ في نفس الوقت أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر . فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليبوى أو المشكلات الميتافيزيقية . . ولكنها غيرت بالفعل من الاتجاه العام للشعر العربى ، وانعطفت به وجهة أخرى ، هى بلاريب وجهة الشعر الغربى الحديث . . هذا لا يعنى أنها تخلت نهائياً عن تراثنا ، فما تزال لها طبيعة اللغة العربية ومشكلاتها ، وما تزال لأوزان الخليل في كثير من الأحيان قيمة تاريخية ، ولكنها من حيث الجوهر العميق لم تتطور عن الشعر العربى ، بل تتجاوزته بطفرة ثورية إلى مستوى العصر بحيث إن الوشائج بينها وبينه قد وهنت إلى درجة كبيرة . حركات التجديد السابقة كان الاختلاف بينها وبين التراث ، اختلافأً درجياً إلى حد كبير ، أما الحركة الحديثة فإن تمردا وتحررها هو اختلاف كينى إلى حد كبير أيضاً . بل إن الفرق بين الحركة الحديثة وبين حركات التجديد السابقة نفسها — لا بينها وبين التراث فحسب — هو اختلاف جذرى . وإذا كان يحلو للبعض أن يحدد إرهابات الشعر الحديث بمحاولات أبى حديد وبالكثير وجبران وغيرهم ، فإن هذه المحاولات بعينها لم تقم قط على دعائم من الشعر العربى بل كانت .ترجمات للشعر المرسل أو الشعر المنشور عن اللغات الأوروبية ،

أو كانت تقليداً له في كثير من الأحوال .

وعندما أعود بالأسس التراثية للشعر الحديث إلى مصادرها في الشعر الغربي ، فإنني لا أعني أن شعراءنا كانوا مقلدين ، بل كانوا في مستوى العصر . . تماماً كما استطاع رواد المسرح والرواية في اللغة العربية أن يشيدوا دعائم هذين الفنون دون أن يكون لدينا تراث حقيقى لهما . أجل ، لقد عرف تراثنا أشكالاً من القصص ، ولكن كتاب الرواية عندنا تجاوزوا هذه الأشكال إلى مستوى العصر فاستمدوا من أوروبا مباشرة ما يحتاجون إليه . أما المسرح فلا حاجة بنا إلى القول بأنه لم يكن لدينا تراث على الإطلاق . فإذا أضفنا أننا في كافة مجالات المعرفة قد انتقلنا منذ بداية القرن العشرين من مستوى القرون الوسطى إلى قلب العصر الحديث . . فإننا ندرك على الفور أننا قد أخذنا عن أوروبا أقصى ما وصلت إليه الحضارة في ذلك الوقت .

ولولا أننا نمتلك تراثاً عريقاً في الشعر ، لكانت إحدى البدييات أن نعود بشعرنا الحديث إلى أصوله الغربية . ولكن هذا التراث هو الذى تسبب في « البلبلة » التى أحاطت مولد الحركة الحديثة . فن أجل مسيرته نحمل الشعراء الجدد الشيء الكثير ، نحمّلوا أوزار « النظرة التاريخية » في أحسن الأحوال ، والالتزام بزيف هذه الدعوى في أحوال أخرى .

والحق أن معظم أشكال المعرفة الفنية والعلمية في عصرنا لا تتصل من زاوية رئيسية بالتراث العربى ، لو أننا تخلصنا من المناهج الشوفينية التى تسيطر على كثيرين منا . فتراثنا قد رافقته ظروف ثابتة جعلت من التطور الجذرى أمراً مستحيلاً .

ومن هنا كانت الهوية العميقة بين مستوى هذا التراث ومستوى العصر . وهذا نقيض الوضع في الغرب ، لأن تراثهم تاريخ موصول الحلقات من الثورات العميقة . وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت أحداثها من مستوى الشعر الغربى ، فلأن هذا الشعر في عصرنا يمثل أرفع مستوى بلغته الحضارة الفنية في العالم الحديث ولذلك فشعراؤنا الجدد لم يقلدوا أو يقلدوا ، بل هم سايروا قفزتنا الحضارية في بقية المجالات وتجاوزوا المفهوم القديم للشعر — الذى يتمثل في الشعر العربى على طول تاريخه وبما يشتمل عليه من حركات تجديدية — وتوصلوا إلى مفهوم الحديث .

وعندما أقول الشعراء الجدد وأذكر مفهوم الحداثة عندهم لا يرد على خاطري بطبيعة الحال كثير من الأسماء (الجديدة) التي تترنح بين التعبير القديم والمضمون الحديث أو العكس .. وإنما أتمثل كبار شعراء الحركة الحديثة من أمثال : أدونيس ، وبدر شاكر السياب ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد الوهاب البياتي و خليل حاوي .. عند هؤلاء سوف نعرّض على إلبوت وإزرا باوند وربما على رواسب من رامبو وفاليري وربما على ملامح من أحدث شعراء العصر في أوروبا وأمريكا .. ولكننا لن نعرّض على التراث العربي ، إلا في طبيعة اللغة العربية التي أخذت هي الأخرى في الانصباع إلى ثورتهم .

* * *

مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد - هذه الأسباب - مفهوم حضارى أولاً ، هو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع ، والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية . ولذلك فهي ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي . وشعرائنا الحديثون عندما يبدون من مستوى هذه الحضارة ، فهم يشاركون فيها في نفس الوقت . المشاركة ، لا القل أو التقليد أو الاقتباس ، هي حقيقة الثورة الحديثة في شعرنا .

والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية ، فهذه الأخيرة دعوة شكلية سطحية تتعلق بمظاهر الأشياء . . فلا يكون الشاعر معاصراً بمجرد أن « يصف » الصاروخ أو التلفزيون ، أو عظمة الاشتراكية . مثل هذا الشاعر - بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر هورجى عظيم الرجعية ، لأن الحداثة تتنفي « الوصف » من أدوات الشعر ، وتلغى الصاروخ والتلفزيون والاشتراكية « كموضوعات » للشعر . الشعر الحديث « موقف » من الكون كله ، لهذا كان موضوعه الوحيد « وضع الإنسان في هذا الوجود » ، ولهذا أيضاً كانت أدواته الوحيدة هي « الرؤيا » التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد . وأصبحت وظيفة الشعر هي الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينيه شار ، ذلك أن « اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالاً جديدة » كما يقول رامبو .

كان « الثبات » هو جوهر التراث العربي : ثبات في القيم وأشكال التعبير .

لذلك سيطرت على مساره التاريخي مجموعة من (الأمثلة العليا) في الجمال والأخلاق على السواء . . وارتبط هذا الثبات بمجموعة أخرى من الاعتبارات الدينية والسياسية والاجتماعية ، أسهمت في توهم الشاعر القديم أنه أعطى بامتياز خاص أن يكتشف منذ اللحظة الأولى أسرار الشعر والجمال كلها . فعاشت الحضارة الفنية العربية على مجموعة من المطلقات المريحة حتى استحال على المجتدين أن « يستحدثوا » شيئاً جديداً . كانوا « امتداداً » للماضي ، وكانت جهودهم لا تتجاوز « التجديد » في الأمور الثانوية للغاية . أما الحركة الحديثة فهي « ثورة » وليست تجديدية لأنها تتدخل في الجوهر المسئول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي . من هنا كانت الحداثة مفهوماً ثورياً مقصوداً على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديدية لشيء قديم .

بل إن أوروباً نفسها لم تطلق تعبير « الحداثة » على حركتها الثورية السابقة بالرغم من أن السريالية والدادية والرمزية وغيرها كانت انقلابات جذرية في المفهوم الرومانسي السائد للشعر . . ذلك أن النقد الأوربي لا يسهّن بمفهوم الحداثة الذي يرى فيه تجسيدا حضارياً لثورة العصر الحديث التي تكاد تجعل من جميع الحركات الثورية السابقة تراكماً كميّاً ولا يصل إلى مستوى التغير الكيفي الذي أصاب الوجود الإنساني في السنوات الأخيرة .

• • •

إذا اتفقنا على أن الحداثة في جوهرها مفهوم حضاري أولاً ، ينبغي أن نتبع فعالية هذا المفهوم في شعرنا الحديث . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل في مقال له حول قضية الشعر الجديد : إن فلسفة هذا الشعر الجمالية تنبع من صميم طبيعة العمل الفني ، على حين أن الشاعر القديم « يتبع عدداً ثابتاً من التفعيلات في البيت ، تتكرر بعدها ونسقها في كل سطر من البيت ، ومن ثم لم يكن ليضل طريقه ويفقد موسيقاه ، لأن تلك الموسيقى كانت تضمّن الصورة العروضية الثابتة للبيت والقصيدة . أما الإطار الجديد فلا يستفيد من قالب موسيقي ثابت . وإنما على الشاعر أن يشكل القالب الموسيقي ، في كل سطر وفي القصيدة كلها التشكيل الذي تقتضيه الدفعة الشعورية في مجملها والذبدبات الخفيفة

أو القوة التي تتمثل في تلك الدفعة . عليه دائماً أن يحدد المدى ويعرف الأبعاد وهو بذلك لا يفسر نفسه على مدى وأبعاد موسيقية مرصودة من قبل ، يذهب التزامها بالموسيقية الحقيقية النابعة من الشاعر . فكل حركة شعورية وكل انفعال له مقدار معين من الامتداد يختلف من حالة إلى أخرى . ومن ثم ينبغي أن تكون الأبعاد الموسيقية للتعبير صورة لتلك الحركة ، محدودة بمداها وأبعادها . وإجملة الشعرية الحديثة - كما يقول أحمد لطفى ومحمد البخارى فى دراسة مشتركة لهما - هى جزء موسيقى من نهج هارمونى متصل ، فهى تبرز من خلال الجملة الموسيقية التى تسبقها ، وتلقى ظلالها على تلك التى تليها ، تتداخل كلها فى بناء عضوى تلعب كل جملة فيه دوراً درامياً حددته لها انفعالة الشاعر .

إن المفاضلة بين الشعر التقليدى والشعر الحديث تصبح غير ذات موضوع لأنهما لا يملكان - فى حقيقة الأمر - من عناصر الأرض المشتركة سوى « اللغة » . . كما أن محاولة تبرير الشعر الحديث بميراثنا التاريخى من حركات التجديد فى الشعر العربى ، هى محاولة غير مجدية ، بل أصبحت ضارة إلى حد ما . فالتقد الحديث الذى يود أن يرافق شعراءنا الجدد ، عليه أن يلتفت إلى جوهر القصيدة العربية الحديثة إذا أراد أن يكشف جوهر القصيدة العربية الحديثة .

كما أنه يتعين على الشاعر العربى الحديث أن يعانى أولاً فى داخله انهيار المفاهيم السابقة . يقول أدونيس « هذا يفرض على الشاعر أن يتفرد لا فى الأشكال الشعرية فقط ، بل فى التجربة وأبعادها ، كذلك يفرض عليه أن يجرب حتى الطرف الأقصى ، إمكان تحوله ، متجاوزاً العقبات التى نهض فى وجهه ، قاذفاً خياله وشعوره خارج كل طريق مرسوم . فالشعر الذى يتكيف مع الواقع الثقافى الموروث ، يخون قضية الشعر الحق ذلك أن هذا الواقع ليس إلا تنميقات وأقنعة ، أعنى أشكالاً من الحياة خارج الحياة » .

عندما نقول إن الحدائث فى الشعر الجديد ، هى مفهوم حضارى قبل كل شئ فإن هذا التعبير يعنى جملة أشياء . . يعنى أولاً ، أن هذا الشعر هو الصياغة

الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث ، لا في همومه العاطفية ، أو احتياجاته الاجتماعية أو أزماته النفسية ، وإنما في ثورته الحضارية المعاصرة .

وهو يعنى ، ثانياً ، أن هذا الشعر أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة ، وليس وجهاً سياسياً أو لافته أيديولوجية ، ولكنه العنصر الجمالى الذى يتسق مع مسار هذه الحضارة ولا يشذ عنها :

من هذين المعنيين - الإنسان والحضارة في الوطن العربي - ينطلق تعبيرنا بأن مفهوم الحدائث في الشعر الجديد ، هو مفهوم حضارى قبل كل شيء . . . ومن ثم ينبغى أن يتوجه تقييم هذا الشعر إلى عملية التفاعل بين الإنسان العربي وحضارته ، في داخل القصيدة . . أى أن إخضاع الشعر الحديث لمجموعة من العلاقات الشكلية أو الموضوعية القائمة في موازين النقد السائد هو لون من ألوان التعسف والافتعال من جهة ، ولون من ألوان التخلف عن مستوى هذا الشعر من جهة أخرى .

وإذا قلنا إن مهمة الناقد الحديث اليوم ، أن يتجه إلى عملية التفاعل بين الإنسان العربي وحضارته داخل القصيدة الجديدة ، فإن هذا يعنى - على وجه التحديد - أن نكشف التفاعلات المتصارعة في بناء العمل الشعري ، أى في المستوى الجمالى الذى سمت إليه العناصر الحضارية والقيم الإنسانية بواسطة الشاعر ، عن طريق العملية الخالقة .

الكلمات السابقة هي تحذير لى ولغيري من التورط في اعتبار بعض الشعراء « الجدد » من شعراء « الحدائث » . فإهمال القافية أو الوزن لا يجعل من القصيدة شعراً حديثاً مجرد تحررها الشكلي . كذلك فإن غياب الموضوعات السياسية أو الاجتماعية وظهور القضايا الفلسفية الكبرى في الشعر لا يمنحه معنى الحدائث ، ذلك أن الشعر الحديث هو رفض للتصنيف الميكانيكى للفن إلى شكل ومضمون . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه يستوعب في بنائه المعقد مجموعة هائلة من العناصر المتباينة التى تستمد تعقيدها وتركيبها من طبيعة الحضارة الحديثة نفسها . ونحن العرب نعيش في قلب هذه الحضارة ، في قلب القرن العشرين . ولعل نخلفنا عن مستوى هذه الحضارة ، بضيف إلى تناقضات الشاعر في بلادنا

أبعاداً جديدة لا يعرفها الشعر الغربي . فلا شك أن التقدم التكنيكي والاجتماعي المائل في أوروبا وأمريكا ، يسهمان في حل الكثير من تناقضات الفنان ، أو في تحديدها ببساطة وعلى أقل تقدير . أما في شرقنا العربي فإن التناقض الصارخ بين الشكل والمضمون في مرحلتنا الحضارية الراهنة ، يولد الكثير من التناقضات اللانهائية أو التي لا يسيل تحديدها في أحسن الأحوال .

ومن هنا يتوقع القارئ للشعر العربي الحديث أن تزداد رؤياه الحضارية عمقاً . . ما دامت الحواجز التقليدية لم تعد حجاباً ضخماً ، بل أضحت الثقافة الفنية والوعي الجمالي من الأمور اليسيرة المثال على متلوق الشعر ، لا على الشعراء فحسب .

وعلى ضوء هذا المفهوم ، أتناول في هذا الفصل — من وجهة نظر تطبيقية — ثلاث دراسات جادة تصدرت ثلاث مجموعات شعرية هامة .

الدراسة الأولى ، لرجاء النقاش ، هي مقدمة ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي^(١) . ورجاء أحد النقاد الشباب القلائل الذين تخصصوا في دراسة الشعر . وإذا كانت الصحافة قد حالت بينه وبين الاستمرار في متابعة شعرنا الحديث بنفس الروح الجادة والمنهج العميق فلأننا ما نزال نأمل أن يعود رجاء إلى ميدانه الحقيقي ، وهو النقد بصورة عامة ونقد الشعر بصورة خاصة .

ومن المفيد القول بأن هذا المجهود الذي بذله رجاء « في مقدمة بلغت ٥٣ صفحة من القطع المتوسط والحرف الدقيق » كان مشاركة حية صادقة لأحد أبناء جيلنا — هو الشاعر حجازي — في حمل الرسالة الفنية المشتركة بين الناقد والفنان من أبناء الجيل الجديد جميعاً . وهي الصفة التي لا حظتها في المجموعتين الآخرين .

كذلك من المفيد أن نسجل مرافقة الناقد للشاعر في إنتاجه الفني قصيدة قصيدة .. فقد أتاحت الظروف أن تنشأ علاقة صداقة بين رجاء وحجازي ، جعلت من المستطاع أن يكون الناقد على معرفة دقيقة بالكثير من التفاصيل

— الفنية والإنسانية — التي قد تضيء له بعض الجوانب المجهولة لدى القارئ .
 قرر رجاء في بداية دراسته أن صاحب هذا الديوان شاعر ناثر ، وأن
 قصيدته التي يفتح بها الديوان تدلنا على أى نوع من الثورة يعيش في وجدانه ،
 ثم قال إن هذه القصيدة « العام السادس عشر » لم تكن مرحلة في عمر الشاعر
 وحسب ، بل كانت أيضاً مرحلة في عمر حياتنا العربية . ويحدد الزوايا التي
 انطلق منها شعر حجازي ، فهي قسوة المدينة ، وهي الشعور بالمأساة ، وهي
 الفراغ النفسي ، وهي الحنين إلى الريف . ويتصدى لمجموعة من مشكلات الشعر
 الجديد من خلال قصائد حجازي ، ويتخذ موقفاً محدداً هو الدفاع عن هذا
 الشعر ومستقبله .

ومن القضايا التي بدأ رجاء بمناقشتها قضية الوعي في التجربة الشعرية ،
 فهو يعتقد أن التلقائية والعفوية في شعر حجازي هي النقيض المقابل للقصيد
 والتحديد المسبق عند غيره . ولأشك أن العفوية من المطالب الأساسية في الشعر
 الحديث حتى ينجني الإطار المقعد بمجموعة جامدة من الأسس والأصول ،
 غير أن العفوية في حدود هذا المعنى لا تتناقض مع الوعي الكامل بأبعاد التجربة في
 القصيدة . كذلك فإن صدور الشاعر عن عفوية فنية لا يتناقض مع الوعي التام بموقفه
 الفكري من هذه الحضارة . ويبدو أن المشكلة من الممكن بلورتها في سؤال :
 هل يتعارض الجزء مع الكل ؟ .. ألا يمكن أن يكون الشاعر متمثلاً لأبعاد قضاياها ،
 ثم يتدفق شعره في عملية الخلق دون ضابط واضح محدد ندعوه الوعي ؟ *

إن رجاء لا يناقش مسألة « الوعي » كتنقيص للعقل الباطن كما عرفته بعض
 الاتجاهات الأوربية في الشعر السريالي والدادى وغيرهما ، أو كما ينادى به سعيد
 عقل في لبنان . كما أنه لا يناقش هذه المسألة في مستوى الهدف أو الالهدف ،
 في الشعر ، والفن عموماً . وإنما هو يناقش به قضية « الصدق » في الإحساس
 الخالي من سذاجة التقليد والمحاكاة . ويناقش القضية من هذه الزاوية حتى يصل إلى
 نقطة هامة هي « ربما لم يقصد الشاعر أن يعبر عن ثورته على مرحلة العام السادس
 عشر في حياة مجتمعه ، كما ثار عليها في حياته الذاتية » .

لهذا نفرق رجاء بين اهتمام الأجيال السابقة من الشعراء — كأحمد شوقي —

بالمشكلات السياسية والاجتماعية ، واهتمامات الجيل الحالي . فانشغال شعرائنا السابقين بالقضايا العامة كان يفترق إلى همزة الوصل الشخصية بين الوجدان الذاتي للفرد والتجربة ، بينما يقول الشعراء الشباب — ومنهم حجازى — الشعر ، لأن وجدانهم فاض به الحزن والأسى ، وأن هذا الحزن هو الرابطة المشتركة بينهم وبين المجتمع . ومن ثم تنبع التجربة الشعرية الشابة ، ومرارتها هى العلمم الذى يجرعه الكل . وهكذا تصبح التجربة الشخصية قضية عامة ، فإذا صيغت شعراً لم يعوزها الصدق والعفوية .

غير أننى لاحظت فى هذه النقطة أن الدارس يخلط بين الموضوع وجهة النظر . . فى قصيدة « العام السادس عشر » يقول حجازى :

عامى السادس عشر . .

يوم فتحت على المرأة عينى . .

يومها . . واصفر لونى

يومها . . درت بدوامة سحر .

كان حجبى شرفة دكناء أمشى تحتها

لأراها . .

ويمضى الشاعر فى سرد هذه التجربة الرومانسية فى موضوعها ولكنها — بلا ريب — تحمل « وجهة نظر » بعيدة عن الرومانسية، حتى إنها تنتهى بتحليل مباشر من العام السادس عشر . . الرومانسية هى وجهة نظر وبناء للقصيدة . فإذا اكتشفنا أن قصيدة حجازى هى « صحوته » من الأحلام الرومانسية ، ندرك أن تجربته الشعرية نابعة أصلاً من الصراع مع الرومانسية لا من الاستسلام لها . . وإلا ما كانت هذه الروح الثورية التى تشع بها أبعاد القصيدة التى يراها الناقد تصويراً دقيقاً لتلك المرحلة من حياتنا العربية . وإن كان الحلز من هذا التعميم يصل بنا إلى ما يقرب من الدقة والحرص على سلامة التقويم فلست أعتقد أن قصيدة واحدة يمكن أن تتحمل أعباء مرحلة كاملة ، فضلاً عن نوعية هذه المرحلة ، التى أرى فيها ثورة حضارية شاملة لا وجهاً سياسياً أو اجتماعياً .

محسب .

أما تصنيف الباحث لقضايا الشاعر ، فأراه قد غامر بالتفصيل في منطقة ترفض التفصيل .. ذلك أن قسوة المدينة والشعور بالمأساة والفراغ النفسى والحنين إلى الريف ، كلها صياغات متعددة لعنوان واحد هو الضياع ، فالتناقض بين القرية والمدينة هو الذى تسبب في شعور حجازى بمأساة فراغه النفسى وحنينه إلى الريف . كان هامساً للغاية أن يلجأ رجاء إلى التفصيل في التفرقة بين مأساة الشاعر العربى وضياع الشاعر الغربى ، وما إذا كان شاعرنا حجازى قد أوجز في شعره هذه التفرقة الهامة . فلا يكفينى مطلقاً أن يصور الفنان بشاعة المدينة وقسوتها حتى أجازف بتشبيهه بالبيوت وكأن لا فرق بيننا نحن الذين نعيش في أرض خراب ممهدة للبناء ، ولالبيوت الذى يعيش في أرض خراب كاملة البناء ويراها آيلة للسقوط والانهيار . كللك هناك فرق بين استخدام حجازى لعين الآخرين ، واستخدام سارتر لها ، أو ما يقصده كافكا في قصته « حامل الرعاء » .

وينتهى رجاء في خاتمة دراسته القيمة إلى معنى الانفصال بين النظرية والتطبيق ، وبين الأسلوب والعقيدة . فهو يرى أن حجازى يعبر عن قلقه الجليل الجديد لإزاء التناقض المر بين ما يرجوه لبلاده ، وما هي عليه بالفعل . واقتصر الباحث على هذا التقرير يوقع القارئ في حيرة ولبلة . فإذا كان الشاعر حجازى قد وصل - في رأى الناقد - إلى مرفأين هما : الفن ، والعقيدة السياسية الإنسانية؛ فما هي أزمته ؟ ما هي أزمة الشاعر العربى الحديث ، عموماً ؟ هل هي أزمة الانتهاء أم الضياع ؟

إن هذه الدراسة الجادة فقدت في الطريق أحد العناصر الهامة في العمل النقدي المتكامل هو الاستناد على النص كلما قاربت الأحكام التعميم . فالقول بأن الشعر الجديد بلغ مرحلة استقرار هو حكم مطلق يحتاج إلى البرهنة على صحته من خلال الشاعر المنقود . كما أن الإقرار بأن الشكل الجديد هو الشكل الرئيسى في الشعر يطرح هذا السؤال : متى تقرر المسلمات ؟ فالتشخيص أو التعبير بالصور الذى يراه رجاء - وآخرون معه - أنه الفاصل في التفرقة (والتمييز) بين القديم والحديث في الشكل الشعرى ، يحتاج إلى مراجعة دقيقة للملاحم الشعبية في الآداب العربية .

ولحق أنه من قبيل المغامرة أن نقول بأن التشخيص هو المبرر الذى يفرض حركة الشعر الجديد . فلو أننا افترضنا أنه لم يوجد من قبل فى الشعر العربى ، فإن أداة واحدة من أدوات التعبير الشعرى الحديث ، لا تصلح أساساً لقيامه . بالإضافة إلى أن القصة والصورة ووحدة الموضوع ، تعوزها دراسة مقارنة دقيقة بين الشعر العربى القديم والحديث ، حتى نستطيع الحصول على أحكام نهائية مبررة . كما يؤخذ على الناقد أيضاً ، أنه لم يحلل لنا كيف « يشخص » حجازى (موضوع الدراسة) . . . عندما يقول :

ولدت هنا كلماتنا
ولدت هنا فى الليل يا عود اللرة
يا نجمة مسجونة فى خيط ماء
يا ثدى أم لم يعد فيها لبن
يا أيها الطفل الذى ما زال عند العاشرة
لكن عينيه تجولتا كثيراً فى الزمن

أليست هذه الأبيات رواسب بلاغية قديمة تعتمد على تقديم المعنى أو الفكرة الواحدة فى أكثر من صورة ؟ ينفصل رجاء عن النص فى كثير من الأحيان ، فيقول عن الأبيات السابقة « فالصورة الجزئية هى لبنات تقيم البناء الكبير للقصيدة كلها ، وكلما كانت هذه البنات رائعة حلوة أصيلة ، ازداد البناء الكبير أصالة وروعة » وهو تعليق يتجاهل أن الصورة الجزئية لا يقتصر بناؤها على البيت الواحد ، كما أنه لم يوضح لنا متى تتعدد الصور ؟

نقاط أخرى كثيرة ، كانت بحاجة إلى وقفات متأنية « بالرغم من طول الدراسة وشملها » مثل الحوار والمونولوج الداخلى ، كيف استخلفهما الشاعر ؟ كذلك قوله : « إن النغم لم يعد الشغل الشاغل للشاعر الجديد » أو تبريره للزعة الخطابية بارتباط الشاعر فى بعض مواقفه بالتعبير عن قضايا عامة تتصل بالجماهير اتصالاً مباشراً . « والاستشهاد فى هذا الصدد بكبلنج وحكمت ؟ ! » .

إن منهج رجاء النقاش فى تقديم هذا الديوان القيم كان مقصوداً على تصوير الشاعر فى إطار بعيد عن النصوص ، فإنه لم يزاوج قط بين التحليل الفكرى

والتحليل الفني . ولم يرقط أية أخطاء — ولو هفوات — عند الشاعر ، كما أكثر من التعميمات بلا مبررات كافية . ونتيجة لذلك جاءت المقدمة عملاً موازياً للعمل الفني لا عملاً نابعاً منه .

وبالرغم من أن الناقد بذل مجهوداً واضحاً في تلمس الخصائص الفنية عند الشاعر ، إلا أنه لم يحاول تبرير قضية الشكل الجديد في الشعر من خلال المرحلة الحضارية التي نعيشها مع مقارنات بالآداب المختلفة . فالرومانسية ليست أحلاماً فحسب ، إنها أيضاً تعبير عن أزمة التناقض بين القيم الإقطاعية القديمة والعلاقات البرجوازية الجديدة . وأزمة الانتماء ليست شدةً وجذباً بين السلوك والعقيدة ، بين النظرية والواقع ، إنها أزمة الحرية الحقيقية العميقة عند الفنان العربي . على النقيض من اللامتنى الأوربي الذي يعيش في ظل ديمقراطية عميقة الجذور . لهذا فقدت مقارنات الباحث بين القديم والجديد أهميتها ، لأنها اعتمدت أساساً على الإطلاق والتعميم لا من خلال دراسة مفصلة .

كذلك أهمل رجاء « مكان » الشاعر من الحركة الشعرية الحديثة « إلا في الأحكام النهائية » ولم تأخذ عنده القضايا الفنية نصيباً مماثلاً لنصيب القضايا الفكرية . أما القضايا الفكرية ذاتها ، فقد اعتمدت على كثير من التجريدات والمفارقات .

إلا أن هذه الدراسة الجيدة سوف تظل نداءً مستمرًا لرجاء النقاش أن يعود إلى الشعر والنقد .

سبقت مقدمة رجاء لديوان حجازي ، دراسة في غاية الأهمية لبدر الديب في تقديمه لديوان صلاح عبد الصبور « الناس في بلادي »^(١) . لم ينطلق بدر في دراسته بمنهج ما في النقد ، وإنما راح يتلمس مجموعة من الظواهر يحاول أن يجد بينها رابطة تسلكها في خيط واحد .

هذا لا ينفي أنه كان يمتلك منذ البداية مجموعة من المبادئ الفنية ، بل إن « بدر » في واقع الأمر ممن يهتمون بمجردات علم الجمال أكثر من عنايته بالتطبيق « أو التقييم العملي » . فهو من هذه الزاوية يقرر أن القصيدة المتحققة

عمل ساكن لا يشغل زمناً « فالعناصر التعبيرية في القصيدة لا تؤدي وظيفتها كاملة إذا ما استقلت أو فصلت بعضها عن البعض الآخر بالزمن . . إن عناصر التعبير في الشعر والموسيقى هي بطبيعتها لا زمنية » .

هذه المسألة تقودنا برغمنا إلى فكرة الزمن في الشعر عند هيلجر على وجه الخصوص ، فهي تتصل من جهة بذاتية الشعر وحرية المطلقة كما يقول سارتر ، ومن جهة أخرى فهي وثيقة الارتباط بمعنى الموت في الشعر . والشعر لا يختلف عن الرواية والمسرحية بما تمليه أحداثها وشخصياتها من « تطوير » يستوجب زمناً ما — كما يقرر بدر — وإنما يختلف الزمن في الشعر عن الزمن في الدراما والرواية من حيث البناء الموضوعي فيهما .

وينتقل بدر إلى نقطة نظرية أخرى تخص الصورة في الشعر فزاه يؤكد أن الصورة الشعرية هي أكثر صور الفن التعبيري صفاء وتحقيقاً لخصائص الصورة . وهو لا يتابع هذه الفكرة ولا يعللها بالتفصيل لأنه كان معنياً بشيء آخر . هو أن تلحق القصيدة — كتلوق القطعة الموسيقية — يتطلب بدوره وقتاً ، أي تكراراً للقراءة . ومن هنا يتغلب المتلقي على تعاقب الزمن في التسلسل المادي للقصيدة فيردّها إلى لحظة واحدة .

هذه النقطة تأتي في مقدمة القضايا المعاصرة في نقد الشعر الحديث ، لأن تعبير « الصورة » الشعرية نفسه ، لم يعد تعبيراً واضحاً . . فبينما كانت الصورة في الشعر تعني اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدي فيما بينها إلى نقل بعض الصفات من الواقع الخارجي ، التي تماثل إحلى اللحظات الشعورية في نفس الفنان . . تطورت الصورة الشعرية ، وأضحت تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممثلة بالفكر والحياة معاً .

من هنا ، لم يعد الزمن في تكوين الصورة الشعرية هو التتابع والتعاقب والتسلسل ، بل هو التركيز والتكثيف وتضجير الترابط الموضوعي بين عناصر القصيدة لكي نحصل على الوحدة الذاتية العميقة التي تربط بين الشاعر وعالمه أوثق الارتباط .

هذا المدخل إلى شعر صلاح عبد الصبور الذي ارتضاه الناقد لدراسته يعلن في وضوح أنها دراسة فنية تتميز بالاستقراء الجزئي للديوان ، واستخلاص (الكل)

في نفس الوقت . إنه يتابع قصائد الديوان واحدة فواحدة ، لهذا يصنف بعض هذه القصائد على ضوء خصائص الشعر الحديث عامة كالزعة الدرامية والاهتمام بالتفصيل « كما يرى في : طفل ، شق رهران . أبي ، الحزن » .

كذلك وحدة الصور أى تكرارها في أكثر من قصيدة لموضوعات عينية لها دلالات شعورية عامة يستغلها الشاعر ويستعملها استعمالاً خاصاً « كالقلعة واللؤلؤة والصندل والكوخ والسرير » والصور الذهنية المليئة بالمعاني والمشاعر « كالحزن المتحرك يمشى أو يتمدد أو يفرش الطريق وكالظنون التي في الفراش وكالأدغال التي تورق وكليكة النساء ، والمجموعة من الرفاق » .

إن محاولة تصنيف الديوان لا يشوبها التعسف أو الافتعال . . لأنها تعتمد - كما قلت - على استقراء الجزئيات ، وتحديد المعطيات الخاصة بالشاعر .

والناقد يخرج من دراسته بأن الشاعر لا يمتلك ناصية نظرة فلسفية شاملة تجمع بين الذات والواقع . لماذا ؟ لأن صلاح عبد الصبور - عند الباحث - شاعر غنائى يعبر عن نفسه ، ولم يرتبط بقضية موحدة يستطيع من خلالها أن يتحمل تغاير المواقف وتعدددها . وينتهى بدر الديب إلى أن البحث عن الحرية هو البينوع الذى يتفجر منه شعر « الناس في بلادى » .

والحق أن الناقد - في هذه الحدود - كان حريصاً على الدخول في الديوان لا الوقوف على هامشه « كالاستغراق في المقارنات مثلاً » كما أنه يؤثر مجموعة من القضايا ، ولكنه يكتفي بالإشارة العاجلة فلا يتجاوزها إلى مناقشة أى منها ، ولا من خلال النماذج التي أمامه .

غير أنه مادام قد أثر أن يجعل من المستوى الجمالى مدخلا إلى هذا الشعر ، كان يستوجب المنهج الدقيق ، أن يعرض لكافة المستويات الجمالية التي تصادفنا في الديوان . فلا شك أن القصائد ذات الإطار التقليدى « مثل : الرحلة ، حياى وعود ، غزلية ، منحدر الثلج ، الوعد الأخير » تثير قضية الغنائية في الشعر على نحو مختلف عما رآه بدر . ذلك أنها تثير سؤالاً هاماً هو : ما الفرق إذن بين غنائية الإطار التقليدى ، وغنائية الإطار الحديث ، وإلى أى مدى تكتسب هذه أو تلك سمات الانجاء الرومانسى ؟

كذلك فإن القصائد التي تنتجها نحو « الموضوعات » السياسية والوطنية والقومية
« مثل : مرتفع أبدا ، عودة ذى الوجه الكئيب ، سأقتلك ، الشهيد » تثير
قضية « الخطابية » في الشعر ، على نحو مغاير لما قام به بدر وهو يشخص الظروف
التاريخية للزعة الخطابية في الشعر العربي . فبالرغم من زوال هذه الظروف أو
معظمها على الأقل ، إلا أن تلك الزعة ما تزال كامنة في الكثير من نماذج
شعرنا الحديث .

بالإضافة إلى أن قصيدة مثل « رحلة في الليل » وأخرى مثل « سوناتا »
وثالثة مثل « طفل » تثير كل منها قضية مستقلة . فالأولى قصيدة رائدة من حيث
التكنيك الذي أفاد فيه الشاعر من إلبوت إلى حد ما ، والثانية — كما يقول عنوانها —
هى محاولة في كتابة السوناتا ، والثالثة تتضمن قضية الرمز في الشعر العربي الحديث .
ولا يخلو ديوان « الناس في بلادى » بعد ذلك من القضايا الفنية . فهو
معرض دقيق لتطور الشاعر من ناحية ، وتطور الشعر الحديث من ناحية أخرى . وهو
ملء بالزوايا العديدة التي تشكل فيما بينها مشكلات وأزمات الاتجاه الواقعي
والرومانسي والتقليدى ، التي حاول صلاح عبد الصبور أن يعبر عنها أصدق تعبير .
إلا أن مقلمة بدر الديق سوف تظل دراسة رائدة في المغامرة الجمالية للشعر
الحديث .

المقدمة الثالثة ، هى دراسة شاعر لشاعر ، هى نموذج يحتذى للعلاقة
بين الفنان والآخر ، هى كلمات على أحمد سعيد « أدونيس » لمجموعة القصائد
التي اختارها من شعر يوسف الخال وضمها ديوانه الأخير « قصائد مختارة »^(١) .
أدونيس ليس ناقداً ، لذلك هو يقول كلمة الشاعر في الشعر ، كلمة المعاناة
الخالقة ، فى تجربة الخلق . من هنا لن ننتظر من مقدمته التي قاربت الثلاثين
صفحة من القطع الكبير ، أن يكون ثمة تقييم علمي دقيق . وإنما هى رحلة
وانطباعات عميقة ومشاركة مسئولة . انطباعات عميقة بمعنى أنها تبعد تماماً
عن التأثير الانفعالي السريع ، وتقرب كثيراً من التدقيق الهادئ البطيء الذي يجتر
من أعماق الوجدان تجربة الشاعر ورؤياه . وهى مشاركة مسئولة واعية ، لأنها معاناة

للتجربة الإبداعية للفنان .

الخط الواضح الذى يضم هذه المجموعة من الانطباعات هو « المسيح الحديد » الذى يتكشف عنه شعر يوسف الخال . . « القصيدة هنا نوع من الصلب الداخلى الدائم » كما يقول أدونيس . هذا المستوى الميتافيزيقي لرؤيا يوسف الخال يضطر أدونيس لإزائه إلى تحديد عالم الشاعر بأنه ليس العالم الآخر ، وإنما عالم واحد ذوجانين : الفيزيائى والميتافيزيائى . والدراما الشعرية فى تجربة يوسف الخال هى محاولة سد هذه الثغرة أو الفجوة بين الجانين ، هى إقامة صلح أبدي بين الإنسان والكون .

وبالرغم من أن أدونيس قد وضع يده على هذه النقطة الهامة ، فإنه لم يتدرج بنا إلى نهايتها التى أراها فى « المسيح » كحل — يقينى عند الشاعر — فى ردم هذه الهوة . المسيح عند الخال — باستقرائى الخاص لشعره — هو الكلمة ، وهو المخلص ، وهو الحقيقة الوحيدة التى يمكن قبولها فى عالمنا . والمسيح أخيراً ، هو الإنسان الحديد الذى يستطيع أن يحمل صليبه ويفدى التناقض بين الذات والعالم . من هذه البداية لا أرى فى يوسف الخال مسيحياً بالمعنى التاريخي ، كما أننى لست أراه كاثوليكياً بالمعنى الحديث . فالإنسان الحديد الذى يوءى إليه فى شعره ويلج على تصويره فى شخصية المسيح ، هو الشاعر ، هو الفنان ، هو الجمال الدائب التفتح والتكامل .

معنى ذلك ، أننى أختلف مع أدونيس فى تصويره — العميق بلا ريب — لمسيحية يوسف الخال . فالمسيح هو الحضور الأبدى الخلاق ، وهو الحرية ، وهو الصياغة الجمالية الحديدية للعالم الذى شوهته الخطيئة . . هذا صحيح . . ولكنه إذا اقتصر على هذه المظاهر التى تتضح بجلاء فى « قصائد مختارة » لا ينفذ بنا إلى جوهر هذا الشعر ، بل يصل بنا إلى مركز الثقل فى تجربة الشاعر ، أو فائحة التجربة المسيحية فى الشعر العربي كما قال أدونيس .

عندما يقول يوسف الخال فى مجموعته الأولى « الحرية » عام ١٩٤٤ :

كفن اليقظة بالرؤيا وتاه .

شاعر كل المنى بعض مناه

تتوف البرهة من أيامه
ألمأ يعصر للناس جناء

نستشعر بادرة التناقض بين الذات والعالم ، في إطار جمالي محدد .. إلى أن
يقول في قصائده اللاحقة (عام ١٩٦٢) في « الآية الأخيرة » :

الآن أسمع الموم والجنون ،
في موافئ الزحام أحمى
أصبح بي :
عليك ثأر من يغالب القدر
يسلبه الزمان عشبة
خاص إليها في قرارة العمر

فلا يملك المتتبع لهذا الشاعر ، إلا أنه يقر بأن ثمة تجربة روحية عميقة
القرار تمسك بداياته بنهاياته وتقول لنا إن تجربة يوسف الخال ميتافيزيقية مائة في المائة،
ولكنها - في نفس اللحظة - تجسيد عميق الرؤية لأزمة شديدة الوقع على القلوب
والعقول في المجتمع العربي حيث الهوة واسعة بين شكل حضارتنا وضمونها ،
وحيث المسافة شاسعة بين الفرد والإنسان .

إن كلمات أدونيس شمعة مضيئة لشعر يوسف الخال . . ولن يستطيع
ناقد أو باحث أن يقرأ هذا الشعر إلا على ضوء هذه الشمعة .

ومن هذه المقلمات الثلاث ، ندرك أن الحركة التقديرية المرافقة لحركة الشعر
الحديث ، كانت مقصورة على حدود التعريف والتقديم : إما من الناحية الأيديولوجية
كما فعل رجاء النفاش ، وإما من الناحية الجمالية المحض كما فعل بدر الديب ،
وإما من ناحية الانطباع الشخصي كما فعل أدونيس « والانطباع الشخصي لمن
هو في مستوى أدونيس لا يتناقض مع الموضوعية على طول الخط . إن التجربة
الانطباعية الناضجة قد تلتقي مع النظرة الموضوعية » .

واعتقد أن هذه الحدود لا تقترب كثيراً من المفهوم الحديث في نقد الشعر
حيث يتطلب الأمر من الناقد أن يحيط بجملة العناصر المعقدة المكونة لعالم الشاعر

من جماليات وقيم وانفعالات . فلم تعد الفكرة الأيديولوجية أو النزعة الجمالية أو الطرب التأثري ، بكاف لتحديد « حداثة » الشعر أو عفويته .

إن منهج هذه المقلّمات يعتمد أساساً على استقطاب جانب واحد من جوانب الشعر ، فلا يدرك القارئ أهمية الجوانب الأخرى ، ومدى تفاعلها مع بعضها البعض . وربما تورط في حكم طائش لا يستند إلا على تصور ناقص للتجربة الشعرية . ومن ثم فإن المهمة الأساسية لمن يقدم الشعر من نقادنا هو التركيز على القضايا الشمولية التي تستوعب أبعاد الشاعر كلها . ومن ناحية أخرى ، إيضاح الخطوات التي قطعها الشعر الحديث ، من حيث مسارها ومعدل سرعتها والصعاب التي تقف في طريقها •

والمستبع لهذه الخطوات لن ينسى هذه المقلّمات الهامة التي أسهمت بشكل جاد في رسوخ بعض المفاهيم الصحيحة :

الفصل الخامس

المنهج في نقد الشعر الحديث

١

الملاحظة الأساسية على الحركات الفنية الجديدة في الغرب ، أنها تنشأ منذ البداية في أحضان اتجاهات نقدية أو فلسفية بازغة مع التطور الحضارى لأوروبا وأمريكا . ويظل احتضان النقد للحركات الجديدة حريصاً على استخلاص سماتها الرئيسية موجهاً خطوها إلى امتدادات أكثر ازدهاراً محدداً من الانحرافات التي قد تؤدي إلى تدميرها . وهكذا يتقدم النقد والفن الغربيين في تناسق وظيفي وتكامل دقيق . ولعله من العوامل الهامة في نشأة هذه الظاهرة ، أن الحركات الفنية الجديدة في الغرب ، تصدر عن نظريات في الفلسفة والحضارة تصبغ رؤية الفنان والناقد على السواء بوجهات نظر شاملة تنعكس بدورها على أعمالهما بغير تنافر أو استعلاء أى منهما على الآخر . ومن هنا تتسم الدراسات النقدية في أوروبا وأمريكا بمنهجية واضحة .

هل توافق حركة الشعر الحديث في بلادنا ، حركة نقدية مماثلة تستلهم فلسفتها الفنية من أعماق المرحلة الحضارية التي أنتجت هذا الشعر ؟ أم أن النقد عندنا يعتمد على الموائد الأوربية أحياناً ، والموائد العربية القديمة في معظم الأحيان ؟ الحق أننا لا نستطيع أن نفعل لجوء بعض التيارات النقدية في أدبنا إلى اعتماد الاتجاهات الباهظة هنا وهناك . كما لا نستطيع أن نفعل المبررات التي تسوقها هذه التيارات كأن يقال إنه يتعين علينا أن نستعين بأحدث منجزات الحضارة في خروقة تألقها بالغرب كما نفعل في بقية مجالات حياتنا الاجتماعية . وكذلك يمكن أن يقال إنه ينبغي أن نستمد من تراثنا كافة مقومات حياتنا المعاصرة .

في أوروبا لا يلتقون بهذه المشكلة مطلقاً ، لأن حاضرم امتداد طبيعي لتراثهم . أما نحن ، ففي خلال النصف القرن الأخير ، كنا نعانى ويلات الانتقال المفاجئ من حضارة القرون الوسطى إلى حضارة القرن العشرين مباشرة .

وإذا كنا قد نجحنا في ملء هذه الفجوة التاريخية بين الحضارتين في مجالات الحياة المادية للإنسان العربي ، فإننا لم ننج قط من التمزق الروحي العميق في مجال الحياة الفكرية . ولهذا السبب نقرأ في أيامنا شعراً حديثاً وشعراً جاهلياً في وقت واحد . ولهذا السبب أيضاً نلاحظ انشطاراً بين الفن والنقد ، كما لن نعر على أية همزات وصل بين حركة الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية . كذلك سوف نكتشف هوة عميقة بين النص الأدبي والفن ، وبين الجمهور المثق .

وفي هذا التمزق الحضاري ظهر الشعر العربي الحديث وكأنه لقيط تربى في ملجأ الأيتام ، أصيب الكثير من أبنائه بمركبات النقص لإزاء المواليد الشرعيين في أوروبا . واتجهت نحوه نظرات العطف القريبة من الرثاء ، ولم تلتفت نحوه العين الجادة إلا في السنوات الأخيرة . وكان لا بد أن ينعكس هذا الاستقبال القاتر على هذا الشعر ، فوصلنا الكثير من التماذج الرديئة ، ونعرف على الكثيرين من الأدعياء . وأخيراً ، أخيراً جداً ، بدأ النقد يلتفت إلى هذه الحركة بعد أن نمت وترعرعت ، وارتفعت أرقام التوزيع للمجموعات الشعرية الجديدة .

* * *

وكتاب « الأسطورة في الشعر المعاصر » لأسعد زروق^(١) محاولة رائدة في احتضان هذا الشعر ، والتعرف على أهم جوانبه ، وطبيعة العلاقة بينه وبين المرحلة الحضارية المعاصرة في العالم والمنطقة العربية . ولا شك أن اختيار الناقد لموضوع الأسطورة في شعرنا الحديث ، كان اختياراً واعياً بأخطار قضايانا الشعرية . أولاً ، لأن استخداما يطرح للمناقشة مسألة الغموض الذي يقف حاجزاً ضخماً بين العمل الشعري والقارئ . وثانياً ، لأنها تكشف حقيقة الصلة بيننا وبين تراثنا المحلى ن جانب ، وبيننا وبين التراث العالمي من جانب آخر .

في البداية ، نتحدث أسعد زروق عن الأسطورة والشعر بوجه عام ، ونأخذ من ت.س. إليوت نقطة لانطلاقه في منهج البحث . وانتهى من هذه الصفحات الأولى إلى أن هناك علاقة عميقة بين الأسطورة والشعر من حيث نشأتهما التاريخية ، وأن عودة شعراء العالم في القرن العشرين إلى الأسطورة ، هو تعبير ملح

عن الإحساس الجليد بالماضي ، إحساساً طاعياً يفسر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصاخبة . ولذلك كان إليوت لساناً ممتازاً في تجسيد هذه الأزمة حين أعلن بوضوح أنه لا خلاص لنا من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان الدين . ومن هذه النقطة بالتحديد تلتقى وجهة النظر الحضارية عند إليوت بتكنيكه الشعري الذي تعد الأسطورة من عناصره الرئيسية .

ثم ينتقل المؤلف إلى الشعراء العرب الذين تأثروا بالمناخ الأسطوري في شعرهم ، لا لأنهم ينشدون العودة إلى القديم ، وإنما — على النقيض من ذلك — هم يبحثون عن ذواتهم ، بل عن ذاتهم الحضارية ، في المستقبل . يقول أسعد رزوق (ص ٢١) : « المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية . إنها بكلام آخر ، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها ، أن تعتنقها أو تتبناها » ويتلمس الكاتب معالم هذه المشكلة عند شعرائنا المعاصرين ، فيؤكد (ص ٥ ، ٢٤) : أن « هنالك طابعاً حضارياً لهذا القلق ، أى أنه قلق تعانیه ذات تبحث عن هويتها الحضارية وتفتش عن قيمها ، المؤقتة أو الدائمة ، في تلك الحضارة » . ينطلق المؤلف بعد ذلك إلى تعيين السبيل الفكري لهذا الاتجاه الشعري قائلا (ص ٢٥) : « والذات في الشعر تقوم برحلة البحث هذه وهي متطلعة دائماً إلى العودة » .

والقارئ لهذا التمهيد ، يحمد الناقد أنه أضاء المجرى الرئيسي للقضية ، ولكنه يشعر بلاريب عند الكثير من الأحاديث التي تفرعت على الجانبين . فالمؤلف لم يجب مثلاً عن هذا السؤال : لماذا لجأ شعراؤنا إلى الميكل الأسطوري في شكل القصيدة ؛ تجسيدا لمشكلة البحث عن الذات ؟ فإذا أجابنا — فيما بعد — بأن أساطيرنا تحمل معنى البحث والتجدد ، أعدنا السؤال من جديد : لماذا كانت الأسطورة بالذات هي الأسلوب الناجح في حمل هذا المعنى ؟ وهنا يثور سؤال آخر ، ما مدى المحاكاة أو الأصالة في اللجوء إلى الأسطورة : هل كان للشعر الأوروبي منذ بداية هذا القرن ، الفضل الأول في ذلك ، أم أن تراثنا الفني بالأساطير هو الجذر العميق لهذه الحركة الجليدية ؟

سبق أن قلت إن اختيار الناقد لموضوع الأسطورة كان اختياراً واعياً بقضية

خطيرة في شعرنا الحديث ، وأضيف أنه كان اختياراً عميقاً من الناحية الفكرية . ولعل التقصير الوحيد في هذه الناحية أنه عندما اختار إليوت كنقطة انطلاق في منهجه النقدي ، لم يبين بوضوح أن الأرض الخراب عند هذا الشاعر الكبير هي « أطلال » الحضارة العلمية السامقة إن جاز هذا التعبير ، بينما الأرض الخراب في بلادنا ما تزال في مرحلة حضارية متخلفة عن العلم . لذلك سوف يتبين المدلول الفكري للجذب والاضمحلال من الشعر الغربي الحديث إلى شعرنا العربي المعاصر . ومن هذا التباين أشير إلى الزاوية الأخرى التي أهملها هذا البحث القيم في معالجته لقضية الأسطورة في الشعر ، وهي الزاوية التكنيكية . ولا شك أنه يحق للناقد أن يعالج زاوية ما في العمل الفني دون أخرى ، على أن يتم ذلك في نطاق التصور الشامل للعمل الفني .

هذا التصور الشامل يحدد لنا ملامح المنهج النقدي للباحث فالأستاذ رزوق حين يغفل الجانب التكنيكي في هذه الدراسة ، إنما يهمل عنصراً خطيراً من عناصر العمل الشعري بصفة عامة ، كما يهمل الوظيفة الفنية للأسطورة بصفة خاصة . غير أن هذين العاملين يستمدان خطورتهما أساساً من الإدراك القاصر لمعنى الرؤية المنهجية في النقد الشعري . فالدلالة الفكرية العامة للأسطورة ، ليست إلا جزءاً من المهام التي يتحتم على الناقد القيام بالكشف عنها . بل هي جزء لا يتفصل عن بقية البناء الشعري للقصيدة بحيث لا نستطيع عزلها عن بقية العناصر المكونة لهذا البناء . أكثر من ذلك ، أن هذا البناء لم يعد في التصور النقدي الحديث ، شكلاً هندسياً أو موسيقياً فحسب . لم يعد « حاصل جمع » أدوات التعبير الفني . إن البناء عملية فكرية وفنية ونفسية في وقت واحد . أي أن الفكرة نفسها قد تكون أداة للتعبير في المفهوم الحديث للنقد . ولذلك كان تصنيف العمل الأدبي إلى شكل ومضمون ، مرفوضاً رفضاً تاماً ، في حدود هذا المفهوم . إنه تبسيط يقرب إلى التسطيح لجوهر العملية الفنية .

الباحث الذي ينشد السهولة في تكوين منهجه النقدي ، يرتبط تلقائياً بتقسيم الفن إلى شكل ومضمون . لأن التصور الحديث للعمل الفني يضطر الناقد إلى تكوين منهجي أكثر صعوبة ، فهو يطالب بأن يدرك أعماق العمل الفني من

خلال التتبع التحليلي الدقيق لمعظم عناصره الظاهرة والباطنة ، الداخلة في حدود العمل الأدبي ، والخارجة عن هذه الحدود ، في شخصية الفنان ومجتمعه ومرحلته الحضارية . . الخ . . والمنهج النقدي في الشعر الحديث يستلزم من الباحث اقتراباً نفسياً من القضايا الشعرية المطروحة للبحث ، لأن طبيعة « الرؤيا » في معالجتها تستوجب هذا الاقتراب والحساسية .

أسعد زروقي ناقد حديث بحق ، فهو لا يتعسف مع العمل الشعري ويقسمه إلى شكل ومضمون . ولكن رؤيته المنهجية قاصرة ، فهو يتناول الجوانب الفكرية بمعزل عن بقية الجوانب ، بمعزل عن تصورهما . . ومن ثم تتسبب عملية العزل هذه في أن يترامى لنا البحث وكأنه دراسة « لمضمون » الأسطورة في شعرنا المعاصر . وقد تطرف في هذا الصدد للدرجة التي كان معها يحاول أن يرسم هيكلًا فكريًا متكاملًا للشاعر من واقع معرفته الشخصية لا من واقع إنتاج الشاعر . إنه يضع كلتا يديه في دراية وعمق على أزمة التناقض بين الذات الغربية والذات الشرقية داخل البناء الواحد للذات الجديدة ، كما نرى في « نهر الرماد » للشاعر خليل حاوي . ولكنه لم يحاول قط ، أن يكشف عن سلوك الشاعر في استخدام الشكل الأسطوري ، لإبراز هذا التناقض . يقول الشاعر مثلاً :

« إن يكن ، ربا ، لا يحى عروق الميتنا

غير نار تلد العنقاء ،

نار تتغذى من رماد الموت فينا

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا :

أما تنفض عنها التاريخ ،

واللعة ، والغيب الحزينا ،

تنفض الأمس المهينا ،

ثم نحيا حرة خضراء في الفجر الجديد .

عندما يقول خليل حاوي هذه الكلمات ، يسارع أسعد زروقي فيضيفها إلى ما جاء في بقية مقاطع القصيدة حول سحق الشاعر وتمرده وأمله « فالذات

البروميثية تتحد مع طبيعة الذات القوزية ومغزاها الأسطوري ، وبذلك يتمكن الشاعر من التعبير عن البعث وعودة الحصب والحياة وانتصارهما على الموت « (ص ٣٩) وهكذا يتسبب شغفه بالنقاط الومضات الفكرية في الاهتمام البالغ ببناء هيكل فكري للشاعر موضع البحث . وبذلك تغلت الأسطورة من بين يديه كقضية شعرية . إن الأبيات السابقة لتحليل حاوي نموذج ممتاز لمعنى استخدامه الأسطورة في الشعر . وعندئذ أستطيع أن أقول إنه من الأهداف الرئيسية للاستماتة بالشكل الأسطوري ، البعد التام عن المباشرة والتقرير والمتاف . ولا يتسنى ذلك فيما أرى « بالإشارة » إلى عبرة أسطورة ما أودلالتها . إن الشاعر حينئذ لا يفعل أكثر مما يفعله العوام في استخدام الأمثلة الشعبية للاستشهاد بها كوسائل إيضاح . الفنان الكبير يستخدم الأسطورة بكاملها في تجسيد رؤياه الخاصة . وهي مرحلة متطورة فنيًا على القصة الشعرية والقصيدة الملحمية . فالتركيز والتكثيف من السمات البارزة على جبين الشعر الحديث في البناء الأسطوري . ومن هنا كان الغموض الساحر الجذاب في النماذج الجيدة من هذا الشعر . أما الاستعانة بما تفيد هذه الأسطورة أولئك دون التعمص الشامل لكافة عناصر الإيحاء في الأسطورة . . فإنه لا يدخل في باب « الأسطورة والشعر » مطلقاً . هذا لا ينفي أن الدكتور خليل حاوي كان يبدى فهما آخر للأسطورة في « البحار والدرويش » حيث يعقد مناظرة شعرية بين الشرق والغرب ، وأزمته الشخصية بينهما . الأسطورة هنا ليست إلا المحاولة التقليدية في تشبيه الغرب بالمغامر الطليق من أسر القيود وتمثيل الشرق بالمتصوف الداهل عن وعيه . فلو جمعنا الإشارات الكثيرة في « نهر الرماد » إلى الأساطير المختلفة ، لتبين لنا أن الأسطورة في ذاتها لا تعبر عن احتياج فكري أوفني عميق عند الشاعر إلى هذا العنصر الوافد إلى شعرنا الحديث . وأن الغموض الذي نصادفه عند خليل حاوي مبعثه وجهة النظر الحضارية التي ينشرها في قصائده ، وأن وجهة النظر هذه لم تتكامل بعد ، على غير ما يرى الباحث . ففكرة البعث والتجديد وحدها لا تعنى أبداً ، أن الشاعر قد امتلك ناصية فلسفة كاملة في الحضارة أو الوجود ، وربما كانت عنصراً فكرياً وتعبيرياً في عالمه الشرقي فقط .

التأكيد على الجانب الفكرى يبدو واضحاً فى دراسة الباحث لشعر يوسف الخال . وقد اتخذ من ديوان « البئر المهجورة » نموذجاً لهذه الدراسة . ولا أتردد فى القول بأن مقتنع غاية الاقتناع بكل ما جاء فيها من تحليل فكرى عميق . إنسان يوسف الخال ، ذو ماض عريق فى الحضارة ، وحاضره كله ضياع ووحدة وفراغ . ومن الإحساس بالضياع الحضارى ، يلتقى الشاعر بالضياع الإنسانى الأكبر فى هذا الكون . والشاعر يكتفى بأن يعبر فى مقالة الضياع الحضارى عن الأصول والركائز التى يجد فى البحث عنها . ولا يلبث « أن يطلع علينا بتوكيده أن السريكمين فى الجلود ، فالماضى مخزن فيها ، والحاضر موجود فيها بالقوة . وقد تسقط أوراق شجرة الحضارة والإنسان فى الحريف لكن إذا كانت الجلود ممتدة فى باطن الأرض فلا بد من تفتح جديد وأوراق جديدة وثمرة جديدة » (ص ٤٥) .

لنا التراب بيت رحم وكفن ،
وفى التراب تهبط الجلود صعدا ،
فالأرض مولد ، حصاد .

ويلقى أسعد زوق (ص ٦) : « الجلود هى طريق الخلاص وطريق العودة إلى الله وإلى القيم الجديدة ، وهى التبراس الذى ينبغى الاهتمام به خلال عملية إنعاش شجرة الحضارة والإنسان فى بلادنا . . . هذا كله صحيح ، ومع ذلك تبقى الخاصية التى تميز بين الشاعر وأى مفكر آخر . والمفارقة أن شعر يوسف الخال بالذات ، كان ينبغى أن يكون محورياً أساسياً فى دراسة تبحث فى الأسطورة والشعر ، فربما كان الشاعر الوحيد الذى يزاوج بإحكام شديد بين المعنى التقليدى والمبدع الحديث للأسطورة . ولقد تنبه زوق إلى هذه المزوجة من الناحية الفكرية فقال إن إبراهيم « جارى العزير » هو البئر المهجورة التى يفيض مائها ويمر بها الناس دونما التفات . وكأن الشاعر يحسد الإحساس المتولد لدى الإنسان المعاصر بأنه مهجور ، متروك ، ومهمل . فـ « إبراهيم » يمثل إنساناً معاصراً وأسطورياً فى وقت واحد ، فبالرغم من أنه يعبر عن مناخ العصر الحديث إلا أنه نموذج فريد من نوعه . وهذا الإنسان الذى يحاول أن يثبت لكى يبرهن أن الإنسان الحديث الذى يتسبب إليه لم يمت وأنه مازال بطلاً متردداً » (ص ٤٩) لذلك كان التساؤل الذى تطرحه

أسطورة « البئر المهجورة » هو : لو استشهد إبراهيم في معركة الإنسان المعاصر ومعركة الإنسان في بلادنا ، هل تكون الأمور على غير ما هي عليه ؟ هل يتسنى لنا بناء شعب وحضارة جديدين وإحراز التقدم والرقى الذى ينبغى ونرجو لإعلاء شأن الإنسان واحترام وجوده وحرية « التى هى هو » . ولذلك - أيضاً - كانت الرسالة التى تتضمنها القصيدة وتبعها إلى الإنسان المعاصر هى أن هناك آباراً مهجورة كلها خصب وحياة وبعث أغضينا عنها النظر فلم نشرب من مائها ولم نرم بها حجراً . وإبراهيم ليس إلا تدليلاً على وجود هذه الآبار فى عالمنا . . تلك الآبار التى نمر بها ولا نلتفت إليها مطلقاً (ص ٥ ، ٥١) . البئر المهجورة عند يوسف الخال فيما أرى هى الله . فالعودة إلى الله هى النسيج الفكرى فى شعره ، والأسطورة هى النسيج الفنى . والنسيجان متعانقان بصورة فذة تزاوجت فيها الأسطورة القديمة والأسطورة الحديثة فى وحدة دينامية عميقة . والمنهج الحديث فى نقد الشعر هو الذى يحلل هذه « الرؤيا » إلى عناصرها الأولية . فعندما يخاطب الشاعر عزرا باوند :

« جراحك للأولين

عزاء ودرب خلاص لنا ،

إذا صلبوك هناك ! اليهود ،

فإنك صعدت حياً هنا »

وعندما يقول فى قصيدة « الشاعر » :

« أشد أجفانى على الشمس

تكل أجفانى

أسمر ،

أدى وكفانى على الأفق

فأصلب .

وفى غد أنهض من رمسى »

نستشعر أن « الخطيئة ملازمة لصورة الإنسان فى قصائد يوسف الخال ، والخلاص من الخطيئة عن طريق التأله والعودة إلى الجذور السماوية هى الجسر الذى يعبر عليه الإنسان من الأرض الخراب إلى البحر الزاخر بالحلب والخصب

والحياة » (ص ٥٣) . ونستشعر أن ثمة علاقة بين الإشارات الأسطورية في القصيدة وتراثنا المحلي ، وأن العودة إلى الله ليست دعوة فكرية بقدر ما هي بناء شعري تسلسل خلاله صور المسيح والفداء وتموز والبعث وغيرها من الرموز ، برباط حتى عميق يصل بين وجدان المثلثي والشعر من جهة ، وبين الشعر والمرحلة الحضارية التي يجتازها من جهة أخرى ، وبين هذين العنصرين وشخصية الشاعر من جهة ثالثة . فإذا تصدى الناقد لكشف العلاقة بين هذه العناصر جميعاً ، تمكن من اكتشاف « الرؤيا » الفنية للشاعر ، فليست عودته إلى الله عودة إليوتية ، كما أنها ليست عودة مسيحية بالمعنى الحرفي لهذا التعبير . إنها أكثر تعقيداً مما نظن ، ولن نستطيع العثور عليها بمنطق المعادلات الفكرية ، وإنما بالغوص في أعماق الشكل الأسطوري من بابة الجمالي أولاً .

* * *

شعر أدونيس بطرح مشكلة التطور الفلسفي للشاعر : إلى أى مدى تؤثر الفكرة الاجتماعية عند الفنان في بناء عمله الأدبي ؟ وهل يتوازى التطور الفني للشاعر مع تطوره الفكري ؟ أسعد رزوق بمنهجه النقدي الحريص على النقاط الظاهرة الفكرية فقط يقول إن أدونيس يستخدم الأسطورة القومية للتدليل على الاضمحلال الحضاري الذي أصاب وطنه . لذلك فهو يصور الأطلال الاجتماعية في هذا الوطن ، ثم يشير بلهجة الأنبياء إلى البطل المنقذ الذي يخلص شعبه من خطاياهم بالفداء العظيم :

« نيراننا جامحة الأوار كي يولد فينا بطل
مدينة جديدة .

نيراننا الخفية الحدود في شروشنا
تمجد المهنية التي بها :

يحترق العالم كي يصير عالماً مثل اسمه
مثل اسمك — الرماد والتجدد

مثل اسمك — الحياة والمحبة التي تفديه
تحرقنا ، تربطنا بربشك المرمد
لننتدى » .

عندما نلتقي مراراً بهذا النموذج في شعر أدونيس ، ينبغي أن نميز على الفور بين مرحلتين في حياة الشاعر الفنية والفكرية . فالأسطورة التمزجية قد حملت في شعر أدونيس عبء التعبير عن قضية اجتماعية يقدس تابعوها الفرد تفديساً نيتشويّاً . في مثل هذه الحال على الناقد أن يوضح لنا كيف تزوجت الأسطورة مع الفكرة الاجتماعية حتى نتبين الدوافع التي حفزت الشاعر إلى تجاوز هذه المرحلة إلى القضايا الكيانية الكبرى . سوف نكتشف أن التعبير الاجتماعي للأسطورة يحيلها إلى شيء قريب من العظة . غير أن الطاقة الشعرية الكبيرة عند أدونيس قد خففت من وطأة هذه « العظة » بأن تعمق الأزمة الضارية بين مشكلة الانتماء والإيمان النيتشوي بالبطولة الفردية . لذلك نبحث الأسطورة التمزجية من الهتاف السياسي المباشر أو التقرير الاجتماعي الصارخ . وهذا لا يعنى مطلقاً معاودة التجربة ، لأن الانطلاقة الأدونيسية بعدئذ قد تحررت تماماً من المفهوم الذي يضيق الخناق على جوهر الشرحين يفرض عليه مشكلات آنية عاجلة . عبر أدونيس المرحلة الاجتماعية في التفكير ، فتجاوز بذلك المرحلة التقريرية في التعبير . وتخلص تماماً من شوائب التجسيد الواقعي في البناء الشعري . وقد أسهمت الأسطورة في تطوره هذا إسهاماً فعالاً ، مما لم يدرجه الأستاذ رزوقي في دراسته القيمة .

فإذا طالعنا ما كتبه الباحث حول بدر شاكر السياب وجبرا لإبراهيم جبرا ، أحسننا أكثر فأكثر بأن كتاب « الأسطورة في الشعر المعاصر » محاولة جادة لاحتضان القيم الفكرية في هذا الشعر ، وأن الرؤية المنهجية عند الناقد لم تتكامل بعد في إطار المفهوم الحديث للنقد . ولهذا يجيء تصورنا لحركة الشعر الحديث ناقصاً مبتوراً ، فشعراؤنا الحديثون ليسوا مجموعة من المفكرين فحسب ، وراثتنا الأسطورية ليس تراثاً فكرياً فحسب . . بل أعتقد أن حركة الشعر الحديث في استخدامهما الأسطورة كانت تعبيراً حضارياً شاملاً عن الاحتياجات الروحية والجمالية العميقة الجلجور في النفس العربية المعاصرة . وهي محاولة قد تأثرت بلا ريب بجهود شعراء الغرب ، ولكنها لم تتوقف قط عند أعتابهم . بل أدركت أن التكوين التاريخي للإنسان العربي أكثر استعداداً لاجترار تراثه الأسطوري الذي سبقنا الغرب إلى الاستفادة منه . وكان معظم شعرائنا على وعي بالفروق الخطيرة بين الحضارة الغربية والمرحلة الحضارية التي نجتازها في الشرق . لذلك

كان الغموض الحالى فى شعرنا الحديث موقوتاً ، ومشكلته مرهونة بنشأة حركة نقدية « حديثة » تختصه بلراعيها فى تعاطف وفهم .

• • •

ولعل كتاب السيدة خالدة سعيد « البحث عن الجذور »^(١) هو المقدمة المنهجية الحقيقية لقيام حركة نقدية متخصصة فى دراسة الشعر الحديث . فالمقدمات التى كتبها بعض نقادنا للمجموعات الشعرية الجديدة لا تصلح مطلقاً كأساس موضوعى للدراسة الشاملة . لا لأن أغلبها كتب بدافع من الهائلة متخلى عن أدوات البحث العلمى ، وإنما لكونها لم تصدر قط عن وعى بالحركة الجديدة فى شمولها ، بل كانت فى معظمها نظرات جزئية ضيقة . والمؤسف حقاً ، أن اللقاء السيء الذى تم بين شعرنا الحديث ومجموعة القيم التقليدية فى حياتنا الأدبية قد ضاعف من سوء النظرات الضيقة التى نصب ذوها من أنفسهم أوصياء على الشعر الجديد ، أو محامون عنه فى أحسن الأحوال . والوصى والحامى كلاهما لا يمتلكان النظرة الموضوعية للأشياء .

خالدة سعيد فى « البحث عن الجذور » ناقدة حديثة بالمعنى العميق المسئول لهذه الكلمة . . منذ البداية تقول : « لا بد من إنصاف الجمهور فتعترف بأن كثرة الشعر المزعوم حديثاً واختلاط الجليد بالردىء قد بلبل الأفكار وحمل الشعر الحديث وزراً كبيراً . بالإضافة إلى القفزة التى قام بها الشعر الحديث مبتعداً بها عن التراث الشعرى العربى عملاً بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة » (ص ١٣) لهذه الأسباب يصبح النقد من وجهة نظرها جسراً بين الشعر الحديث والقارئ . أى أن تكون مهمته « ترجمة غموض الشاعر حيث يقتصر لمحاته الأسطورية ويفسرهما ، ويفضى الصور الغامضة . ويحلل المركبة منها ويدرس دلالات الكلمات وإقترانها ، ويبين اتجاه حركات القصيدة ويسمى أصواتها ويوضح علاقة هذه الأصوات ببعضها ويشير إلى أبعادها » (ص ١٤) ولا يغيب عن وعى الناقلة الصعوبات التى تواجه النقد الحديث وأهمها (ص ١٨) :

أولاً : أن الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية ، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية الجديد . بينما كل شاعر يعمل منفرداً به تجاربه الخاصة ، واتجاهه الخاص .

ثانياً : عدم توافر التاج الكافي الذى يفرض شخصيته الحديثة . فضلاً عن أن بين نتاج الشعراء الذين نعتبرهم حديثين الكثير من القصائد غير الحديثة . وكثيراً ما نسمى شاعراً حديثاً من أنتج قصبتين حديثتين أو ثلاثة ، أى لمجرد اتجاهه نحو الحديث .

ثالثاً : فى هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثاً كثير من التقديم الدخيل الذى يدعى الحداثة لمجرد تلاعب جزئى بتوزيع الوزن ، وأحياناً بتوزيع الأشرطة . بينما يحتفظ بنظرة القديمة إلى رسالة الشعر وإلى العالم ، وفى موقفه وأسلوب التعبير عن موقفه . . .

رابعاً : غموض مفهوم التراث ، وغموض شخصية التراث ، وطمعان الأفكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب بلبلة وخلطاً فى هذا الموضوع ، وجعل الكتاب ينقسمون ، فمن قائل بأن تراثنا يشمل فترة معينة ، ومن قائل إنه بعيد الأغوار فى تاريخ هذه البقعة من العالم ، إلى ثالث يراه فى تراث العالم أجمع .

بهذا الفهم الناضج لمشكلات النقد والشعر الحديثين ، تحاول خالدة سعيد أن تتلمس أبرز السمات فيما قدمه شعراؤنا حتى الآن . وربما نستطيع أن ندخل على هذا الفهم قليلاً من التعديلات بالحذف أو بالإضافة ، ومع ذلك يبقى لخالدة سعيد فضل الريادة الحقيقية فى صياغة منهج حديث فى نقد الشعر . « فالتقد عندنا ونقد الشعر خاصة ، ما يزال حركة ناشئة ، بلا أسس . لأن الشعر نفسه فى حركة تطورية لم ترس بعد على أسس واضحة ، ولذلك نلاحظ أن معظم النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة . فليس هناك مبادئ عامة موضوعية ولا وجهات نظر واضحة . ثم إن النقد ما يزال مطبوعاً بطابع الجزئية ، فهو لا ينظر إلى الأثر الأدبى ككل ، بل يجزئه ، فهو إما يتناول المضمون — بحاله ويقيمه متناسياً أسلوب التعبير وأثره وهذا عين الخطأ ، لأنه لا قيمة فى الشعر لما يقال

وحده ، فقد لا يوحى الأسلوب بالجو المناسب والروح التي يحاول إشاعتها في ثنايا القصيدة — أو أنه يهيم بالشكل فقط وهو خطأ مماثل . إذ ما جدوى العناية بزخرفة ألفاظ دون معناها . أو أنه يجتزئ الشكل والمضمون فينقد الأثر عبارة عبارة ، كأن يقول : هذه الكلمة جميلة ، وهذه الصورة جميلة ، وتلك غير موفقة . وكأن هذه الأجزاء لا تتعاون وتتماسك في وحدة هي الأثر الفني ، (ص ٢٠) . على ضوء هذا المنهج لم نحاول خالدة سعيد أن نضع نظرية في الشعر الحديث كما يحاول البعض عبثاً . لأنها مدركة أن هذا الشعر في مرحلة تطور لا تتيح للباحث العلمي المدقق أن يصوغ له بناء نظرياً في الإبداع أو النقد على السواء . وهي مدركة كذلك أن الصياغة النظرية لهذا الشعر ونقده ، سوف تتسبب في تجميد انطلاقة هذه الحركة التي لم تستكمل بعد شروط نموها الطبيعي ، ولم يتبها لها إلى الآن المناخ الصحي للنضج .

لهذه الأسباب مجتمعة ، تكتفي خالدة بملاحقة المجموعات الشعرية الجديدة ، تواكب سيرها وتضيء خطوها بما توافرها من أدوات الرؤية المنهجية في نقد الشعر . وهي في « البحث عن الجذور » ترافق نازك الملائكة وفدوى طوقان وسلمى الجويسى ويوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط . . لذلك نتحين الفرصة لنعتب على الأستاذة الناقدة تجاهلها للشعراء المصريين ، الذي ربما لا يكون مقصوداً . غير أننا من الناحية المنهجية في تأليف كتاب نقدي حول الشعر العربي الحديث « نلوم المؤلفة هذا اللوم لأنها لن تعطى صورة متكاملة لهذا الشعر إن هي أغفلت خطوطها المصرية ، كما حدث بالفعل . ولست أراها تنكر أن صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي ومحمد عفيفي مطر ونجيب سرور وغيرهم من شعراء مصر قد أجزلوا العطاء والمشاركة لحركة الشعر الحديث مهما تفاوتت أنصبة كل منهم في هذا العطاء ، ومهما تفاوتت مستوياتهم مع مستويات أقرانهم في لبنان والعراق وسوريا والسودان وفلسطين وبقية أبناء المنطقة العربية .

فلذا انتقلنا إلى تطبيق الناقدة لمنهجها في البحث الشعري ، اضطررنا إلى المقارنة بينه وبين منهج أسعد رزوق حتى نضع أيدينا على معنى المنهج العلمي . في نقد الشعر الحديث . اقتصر مؤلف « الأسطورة في الشعر المعاصر » على معالجة

الجانب الفكرى من شعر أدونيس فقال إن أسطورة تموز تخدم هذا الشعر في تجسيد اليوتوبيا الاجتماعية عند الشاعر ، فهو ساخط على جيله الخاوى من كافة القيم ، وهو ساخط على وطنه الممزق بين أنياب العقائد الأجنبية ، وهو يتوقع من حين لآخر ظهور البطل التاريخى القذ ليفتدى هذا المجتمع المنكوب فيشرق عليه فجر جديد . خالدة سعيد تعالج شعر أدونيس من خلال « قصائد أولى » فتحمس أن تجربة الخلق هى العلم الأساسى فى هذا الشعر المتوتر النابض بقلق صاحبه « ذلك أن شعر أدونيس ليس ترفاً فكرياً ، بل محاولة لخلق عالم إنسانى جديد » (ص ٢٩) والعالم الجديد ليس مدينة اجتماعية فاضلة ، إنه جوهر الإنسان الأعرق من المظهر الاجتماعى ومحاولة خلق هذا العالم فنياً . إذن ، هو « الرؤيا » الشعرية لهذا الفنان . أى أن الاكتشاف الأعرق لمعنى العالم الجديد فى إنتاج الشاعر ، قاد الباحثة تلقائياً لأن ترى وراء هذا المعنى إطاراً تعبيرياً محدداً هو الرؤيا . بل إن الرؤيا أصبحت هى التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفنى فى النقد الحديث ، حيث لا شكل ولا مضمون . بل مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية ، تفاعلت فيما بينها على نحو غاية فى التركيب والتعقيد .

الإنسان فى شعر أدونيس مركز العالم (ص ٣٢) لذلك يصبح الموت تعالياً ونجواً وانهاياراً للحدود بين قلب الإنسان والعالم . ومن هنا لا ينفذ اليأس إلى وجدان الشاعر لأنه لا يخاف الموت ، بل يجعل من الحياة مغامرة . هذه الرؤيا تحول بيننا وبين أن نجعل من الصياغة الشعرية لها قيمة مستقلة ، لأن اللفظة هنا يجوها النفسى وشحنها العاطفية ونغمها الموسيقى تتحول إلى « تجربة » حية كاملة فى البناء الشعرى المتكامل . ولذلك كانت « الأسطورة » فى شعر أدونيس « هيكلًا لمعانيه متوحداً معها توحده اللغة والفكرة » ، فتبدونار فينيق وكأنها تجرى فى نار القصيدة « (ص ٨٥) ولذلك أيضاً كان أدونيس واعياً باختيار الأسطورة ، وهو ابن الحضارة اللاحقة ليحل مكانها طور حضارى جديد . فالفيينق هو الطائر الذى يحترق عندما يدركه الهرم ليتجدد « فهو لكى يكون فى فنه أصيلاً مرتكزاً إلى تراث كان لا بد له من أن يقيم جسراً فوق الهوة الكبيرة تصل الغد بالماضى وتتجاوز الحاضر المتداعى » (ص ٨٥) ، ويتأكد الاختيار الواعى العميق مرة أخرى إذا تصورنا فينيق يهدم السدود بين الحياة

والموت ، فيحقق هذا التكامل الأسمى بين الحياة والموت ، ويسقط العرض والشكل وتخلد الماهية . وهكذا يتخطى أدونيس - برؤياه الشعرية - العرض المتموج « ليصير الإنسان نهراً طويلاً طويلاً من الضوء ، من التضحيات والبطولات والحبّة ينسحب على وجهه المأساة الكاليج ، ويقف كالطود في وجه الكون » (ص ٨٧) ينبثق من هذا التصور للبطولة الإنسانية أن الشاعر يرى الإنسان منتصباً على اللغز الكوني الأكبر ، فهو يضم الموت إلى صدره بغير إحساس بالحياة ، وإنما بغية تغيير العالم بأن يضنى على عبثه معنى . أى أن رد الفعل لإزاء وجودنا غير المبرر هو « الفعل الحمر » فالأسطورة الفينيقية في شعر أدونيس تحقق هدفين : أولهما إنساني حيث يرمز الطائر إلى موقف البشر من الكون ، فهو وإن لم يكن حرّاً في مجيئه إلى العالم إلا أنه حر في اقتحام الموت . والآخر كوني حيث ترمز النار إلى النفق الذي يمتد بين الحياة والموت ، هي الوسيلة إلى البطولة والفداء ، هي طريق الخلود .

والناقدة لا تنسى أن الشاعر تربى في بيئة دينية ، وتعلم منذ أن تجاوز الطفولة أشعار التصوفين ، وكانت دراسته لتيل اللسانس حول التصوف ، يضاف إلى هذا موت والده احتراقاً بجاذب مفع . كذلك فإنه قد عاش تجربة النضال الجماعي في وجه الواقع التعس الذي تفتحت عيناه على ضراوته . والناقدة على وعى بدور الحضارة الغربية التي بناها أهلها في خمسة قرون ، وأردنا نحن امتصاصها في أقل من نصف قرن ، فكان الانشطار والتمزق والتناقض الذي لا ينهى . وبالتالي فإن رؤيا الشاعر تستند في النهاية على عدة ركائز ذاتية وموضوعية لاسيما إلى إنكارها . بهذه الإحاطة الموسوعية الشاملة تنفذ خالدة سعيد إلى جوهر العمل الشعري متسلحة بفهم ناضج يربط بين الشاعر وحضارته وحضارة العالم من جهة ، وبين الشاعر وتجربته الشخصية وعمله الشعري من جهة أخرى . وهي لا تصل إلى ذروة هذا النجاح إلا مع إنتاج الشعراء الذين تعرفهم في الأغلب معرفة شخصية . ذلك أنها في بعض الأحيان تخرج إلى تقسيم مقالها النقدي إلى تحليل فكري وآخر فني ، ثم تستدرج القارئ إلى التبسيط في جملة نقاط سريعة . . وهذا لا يحدث منها إلا مع إنتاج الشعراء الذين لا تعرفهم معرفة كافية . كذلك لاحظت أنها تهمل المصطلح الأكاديمي إهمالاً تاماً ، واستتبع ذلك أنها لم تتدخل مثلاً في مشكلات الوزن

من ناحية العروض . بل كانت تناقش أمثال هذه القضايا الجمالية من زاوية استخدام الكلمة أو التعبير أو حروف المد إلى غير ذلك مما تتحاشى معه التورط في استخدام المقياس العروضي أو قواعد النحو والصرف . فهي ترد الشخصية الشعرية لتأثر الملائكة إلى أنها ملتی ثلاث حضارات حافلة بالتراث الأسطوري ، وإلى تأثرها بشعراء الرومانتيكية الإنجليزية . كذلك فهي « تبعد عن الأساليب القديمة في الشعر التي تعتمد إلى سرد الإحساس أو الفكرة بكلام منظوم مع الكثير أو القليل من الأوصاف . كما أنها تعتمد في أكثر قصائدها إلى خلق جو تتسرب فيه إلى القارئ إيماءاتها وبهذا تقرب من الشعر الحديث . وكونها تعتمد في خلق الجو الشعري على الشخصيات الرمزية والظرف ، مع عفوية في التعبير ، جعلها تهمل العبارة المبتكرة التي لها قيمة فنية موحية بمحد ذاتها . فهي تختلف عن بعض المحنثين ، المجددين في العالم ، الذين يستعملون اللفظة أحياناً لتوحى جواً معيناً يؤدي إلى بعث الفكرة في نفس القارئ » (ص ٤٦) أما يوسف الخال فإن التجديد عنده « مرتبط ببواعث نفسية نعرفها عندما ندرك تجربة (العودة) في شعره ، عبر رحلة طويلة مليئة بالمرارة والفضول في أشكال الحضارة الآلية ، وتعقيد حضارة بلاده التي تمجد الشكل وتوشع الخواء بالزخرف — عبر هذه الرحلة ، حصل التنافر بين الشاعر والأشكال البعيدة عن الأصل الذي تعرفه في المسيح الحامل الأبدى لصليب الآلام ، رمز البساطة والحب الإنساني ، كما تعرف على هذه الأصول في الأسطورة الوثنية ، السورية واليونانية » ، « .. فلم يعتمد يوسف الخال على الصور الجميلة البراقة لأنه يعيش برودة العالم واحتمال سقوطه ، ولأن جمال الشكل جزء من هذا العالم القائم في الفراغ المهدد بالسقوط . فليس الجمال غايته في الشعر ، وليس وسيلته التي يرينا العالم من خلالها » . (ص ٦١) .

وهكذا تصدق خالدة سعيد في منهجها النقدي مع نظرتها الخاصة للشعر . فهي لا تستخدم معه المقاييس التقليدية ، لأنها تعلم أي أرض بكر هي بسبيل اكتشافها . لذلك كان « البحث عن الجذور » صالحاً لأن يعد نقطة انطلاق في تكوين منهج حديث لنقد الشعر .

٢

منذ كتب العقاد دراسته الرائدة عن « ابن الرومي » لم يعرف النقد العربي الحديث دراسات مماثلة من حيث الشمول والاستقصاء والمنهج المتكامل . حتى العقاد نفسه لم يوال هذا الجهد في دراسة الشعر المعاصر . ولربما كان الشعر الحديث بالذات بحاجة ماسة إلى تقييمه تقييماً شاملاً في هذه المرحلة التي اضطربت فيها القيم والموازين . ذلك أنه ما يزال حركة ناشئة ، وما يزال المناخ العربي يستقبله بشيء من التهيّب والحذر . يضاف إلى ذلك كله أن الشعر الحديث ملئ بالقضايا الفنية العديدة والمشكلات الفكرية الكثيرة التي تحتاج إلى ملاحقة جادة من نقادنا يستتير بها الشاعر والقارئ على السواء .

ولا ريب أن كثيراً من المقالات والبحوث الفردية حول الشعر الحديث قد أدت أهدافها من حيث التقييم العاجل والإشارة السريعة . ومع ذلك تبقى مهام كبرى في أعناقنا تجاه هذا الشعر ، لا يمكن استيعابها إلا بواسطة « الكتاب » . والذين يرددون أن الشعر الحديث لم يستحق بعد أن تخصص من أجله الدراسات الكبيرة ، يخطئون خطأ فادحاً ، لأنهم يغفلون أن الحركة الفنية الجديدة تستحق عناية البحث وشاق الدراسة في أوائل عهدها بالنمو أكثر مما هي بحاجة إلى ذلك حين يشتد عودها وتقف على قدميها .

لهذا السبب يرحب كل منصف بالجهود الفردية الطيبة التي تتخذ موقف المبادرة في هذا الصدد . ولعل كتاب الدكتور إحسان عباس حول شعر البياتي ، وكتاب محيي الدين صبحي حول شعر نزار من بواكير الحركة النقدية المرافقة لحركة الشعر الحديث . ومن هنا أود أن أؤكد أن الريادة والمبادرة يستحقان كل تقدير وإعجاب ، مهما شاب الجهد من عيوب المحاولات الأولى .

ومن أهم ما صادفني في كتاب الدكتور إحسان عباس^(١) أنه خصص معظم صفحاته لمناقشة الجوانب الفنية الخالصة . وأهمية ذلك عندي أنه وضع يده على أخطر قضايا الشعر الحديث من وجهة نظر المحافظين على الأقل ، كما

(١) « عبد الوهاب البياتي والشعر العربي الحديث » صدر عن دار بيروت للطباعة والنشر - ١٩٥٥

أنه استطاع أن يبرز أسس العلاقة الجمالية بين موضوعات الشعر «اليسارى» إن جاز التعبير ، وبين عملية البناء الشعري . كذلك ، انتشل المؤلف نفسه بهذا المنهج من السقوط في وهاد التحليل الفكرى والاجتماعى والاقتصادى ، الذى لا يقترب قليلا أو كثيراً من أصول النقد الأدبى .

في البداية ناقش الدكتور أهمية «الصورة» في شعر البياتي ففرق بين معناها في هذا الشعر ، ومعناها عند التصويريين . وقال إن الصورة عند البياتي غائية تدل على غيرها ، أما عند التصويريين فهي قاصرة على ذاتها من ناحية ، وعلاقتها ببقية الصور من ناحية أخرى ، ثم مكانها من البناء التصويرى كله من ناحية ثالثة . هذا لا يمنع التقاء الشاعر العراقى مع المدرسة التصويرية في الشعر الغربى من حيث «بعثرة الصورة وبث الخطوط التى تبدو متباعدة في الصورة» ومن حيث التكرار الذى يماثل طبيعة المشهد ، أو المشابه لواقعية الحديث . وكما كنت أود أن يكون المدخل إلى شعر البياتي شاملا للملامح الشعرية للعصر ، في العالم والمنطقة العربية على السواء ، حتى نستطيع أن نضع أيدينا على الشاعر موضوع البحث من خلال تطور الحركة الشعرية العامة . فالاقتصار على تعريف البياتي أو التمهيد لدرسه بالمقارنة بينه وبين التصويريين لا يتيح لنا الرؤية العميقة لنشأة هذا الشاعر وشعره من الناحية الفنية . فلا شك — مثلاً — أن القضية الأساسية التى يثيرها هذا الشاعر وشعره هي قضية «الأيديولوجية والشعر» . فهي المفتاح الحقيقى لدراسة هذا الاتجاه «اليسارى» في شعرنا الحديث . لا من زاوية يساريته ، ولكن من زاوية علاقة الفكرة الاجتماعية بالبناء الشعري . ومن هنا كنت أتصور المدخل تخطيطاً عاماً للاتجاهات الفكرية السائدة على الشعر المعاصر في العالم ، وتأثير هذه الاتجاهات على المثقفين من الشعراء العرب بصورة عامة ، والعراقيين بصورة خاصة ، فالبحث عن همزة الوصل بين أحد هذه التيارات وشعر البياتي بالذات . غير أن المدخل — بهذا التكوين — يصوغ منهجاً مغايراً للمنهج الذى أرادته المؤلف . ومادام الدكتور إحسان قد تغير «الصورة» ومشكلاتها مدخلا إلى شعر البياتي ، فإنه يحق لنا أن نتساءل : لماذا لم يناقش استخدامهما — عند الشاعر — من حيث البناء التعبيري ، والبناء الفكرى ، وعلاقتها بالصورة في الشعر العربى عموماً ، والشعر

الحديث خصوصاً ؟ إن هذه المجموعة من التساؤلات توضح لنا إجاباتها فيما بعد الأسس المنهجية التي اعتمدها المؤلف في كتابه .

إنه يرى بعثد أن البياتي وإليوت « يلتقيان » في ذلك التسجيل « الفوتوغرافي » ويضعان قاعدة جديدة للانتقاء ، ويتعلقان بالتوافه التي يستعل على بقية البشر . والتسجيل الفوتوغرافي لا يلتقط سوى الأجزاء غير المضيفة من الصورة ، خاصة إذا كانت صورة المدينة . كذلك فالاعتباس من مآثرات الآخرين من الأمور التي « يلتقي » عندها البياتي وإليوت « ويختلف » الاثنان بعد ذلك في المحور الشعري ، فهو المحور الديني عند إليوت وهو النقص الاجتماعي عند البياتي . ولحق أن تعبير « اللقاء » بين إليوت وأبي شاعر عربي هو ظلم فادح لإليوت ، لأن شعراءنا تأثروا بإليوت ولم يلتقوا به . وفرق بعيد بين اللقاء والتأثر . إن منهج الناقد - مرة أخرى - هو الذي يتسبب في هذا الخطأ . فهو يعتمد على الجزئيات والظواهر المتشابهة دون الكليات والتضاعلات المتبادلة . وإلا فنحن نسائل : هل عبد الوهاب البياتي هو النموذج للعلاقة بين الشعر العربي الحديث وإليوت ؟ وما هي ظروف « تأثر » شعراءنا الحديث بإليوت ؟ ومن جهة أخرى : هل ثمة علاقة بين نظرية إليوت في الحضارة وتكتيكه الشعري ؟ فإذا كانت هناك وحدة بين الفن والفكر في شعر إليوت ألا يحق لنا أن نتساءل عن جوهر العلاقة بين هذه الوحدة الإليوتية والبياتي . . الشاعر الواقعي ؟ أما كان ينبغي على الناقد أن يحلل هنا أوجه الإفادة التي فاز بها شعراء الواقعية الاشتراكية في أوروبا من الاتجاهات الفنية الأخرى كالسريالية ؟ . لو أضفنا هذه المجموعة من علامات الاستفهام إلى ما سبقها من تساؤلات ، نكون قد خططنا منهجاً بديلاً للمنهج الذي آثره الدكتور إحسان عباس في دراسته لعبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث .

هذا المنهج متأثر إلى حد كبير بالنقد العربي القديم بالرغم من استشهاده العديدة بالشعراء الغربيين ومدارس الشعر الغربي . . فهو يعتمد إلى التقاط الجزئيات الصغيرة ولا لتحليلها على ضوء الإنتاج العام للشاعر ، أو حركة الشعر الحديث ، بل لنسبتها إلى قيم جمالية ثابتة (بمعنى أنها قيم مطلقة غير مستخلصة من البيئة الحضارية للشاعر وتكوينه الذاتي) . . وهو بذلك يكاد يهمل إهمالاً

تماماً القضايا الكبرى التي يثيرها إنتاج شاعر ما . .

عندما يعالج مثلاً ، مسألة الغموض في شعر البياتي يستشهد بقول إليوت إن حضارتنا غاية في التعقيد والتنوع ، وهذا التنوع وذلك التعقيد في تأثيرهما على مشاعرنا الموهنة لا بد أن ينتجا نتائج معقدة متنوعة ولا بد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزاً وإيجاء وأقل اتباعاً للطريق المباشر حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه . هذا الكلام لإليوت ينطبق على شعراء الحضارة الغربية المعقدة تعقيداً يتناسب مع تطورهما التكنيكي المذهل . . أما نحن العرب فما زلنا نعيش في مرحلة متخلفة عن العلم ، مرحلة أقل تعقيداً بكثير عن أوروبا وأمريكا . ومع ذلك فإن المؤلف يطبق - بشكل عفوي - كلمات إليوت على الشعر العربي ، ويفسر غموض البياتي (وأنا أختلف معه في أن مصدر الشكوى في شعر البياتي هو الغموض) على ضوء التحليل النفسي ورسم الشخصيات بخطوط أبعد من سماتها الخارجية ويتتبع الخلفيات واللمحات حتى التافهة منها وطبيعة الحلم والجو الغريب . ولا ريب أننا نعتز في شعر البياتي على بعض هذه الصفات ، ولكنها لا تشكل مطلقاً السمات البارزة في هذا الشعر .

الفكر اليساري عند البياتي ينعكس على شعره من كافة الزوايا : من تأثيره أولاً بشعر ناظم حكمت وأراجون ولوركا وبابلونيرودا وإيلوار ، ومن تطبيقه لوجهة نظر الواقعية الاشتراكية في الأدب ثانياً ، ومن تفاعله مع شعراء اليسار الماركسي في المنطقة العربية بأحداثها الوطنية ثالثاً . هذه النظرة إلى البياتي تنبئ أن يكون الغموض قضية في شعره . لأن الشعر الواقعي هو شعر الوضوح إذا لم يهو في حضيض التقرير المبتذل والمتلف الصارخ . شعر البياتي ثم السياب وعبد الصبور (في المرحلة الواقعية) شعر واضح لم يسقط في مبادئ التقريرية . لذلك كانت القضية المثارة هي كيف نصوغ شعراً ممتازاً ينبض بواقع شعوبنا ؟ ومن هنا يصلح البياتي لأن يكون نموذجاً للدراسة القضية المطروحة . . لا للدراسة الغموض في الشعر الحديث الذي يصلح له شعراء آخرون كخليل حاوي وأدونيس ثم السياب وعبد الصبور في أحدث مراحل تطورها .

إن المقارنات المستمرة التي أقامها الناقد بين البياتي وشعراء الغرب هي جزء

لا ينفصل عن منهجه القائم على التقاط الظواهر المتشابهة والحزنيات الصغيرة . وقد تسبب هذا المنهج في تشتيت جهد الباحث بين مقارنات لا تستهدف تقييم الشاعر المنقود ، بقدر ما تدل على تأثير المؤلف بالمناهج العربية القديمة في نقد الشعر . حيث لا ينطلق الناقد من ملاحظات المقارنة إلى تحليل مقومات العصر الشعري ، وإنما يظل في دائرة الانبهار باكتشاف وجه للتشابه فحسب . لهذا لم يستدل الدكتور عباس من موضوع « العودة » الذى يلح على شعر البياتي إلا أنه قريب الشبه من شخصية « الجواب » التى عرفها شعر أودن . وفى ذلك يقول إن أودن يرى فى حياة أمته ومن أشعارها وأساطيرها ماثوراً عريقاً يجيب إليه موضوع التجواب والرحلة . فما الذى يغرى البياتي بهذا الموضوع ؟ يجيب بأنه الحنين إلى القرية يصور مدى تعلقه بالعودة ، وأن نظريته الفلسفية القائمة على معنى الانفلات المؤقت من قبضة الحياة الرهيبة . تدع البياتي يؤمن أن التجواب خير محقق للعودة . الجواب عند البياتي رمز الإنسان الضائع الذى اضمحل وجوده الصحيح فى الحضارة الحديثة . وهكذا ينضم البياتي - فى عرف الناقد - إلى قافلة الوجوديين . وهى نتيجة أبعد ما تكون عن الصواب تورط فيها الباحث لأن المقارنات التى عقدها بين الشاعر ومدارس الشعر الغربى لم تستهدف شيئاً. ولو أنه نجش عناء الإحاطة بظروف الشاعر الذى قضى شبابه فى المنفى ، لا استطاع أن يضع يده على معنى شخصية « العائد » أو موضوع « العودة » عند البياتي . وهو موضوع سياسى صرف لا علاقة له بمغامرات الإنسان الضائع مع القدر أو الوجود . وبالتالي فإن البياتي ما يزال هو الشاعر الواقعى المنحاز إلى قضية سياسية ، تمكن بقوة تكنيكه الشعرى أن يرتفع بها من المستوى الفكرى العام إلى المستوى الشعرى الخاص .

ولقد تنبه الدكتور إحسان إلى أيديولوجية الشاعر فى الفصل المعنون « سيزيف وبروميثيوس » عندما قال : « وجميل من البياتي أن يتجه بإنسانية تتشبث بالقوة نحو الإنسان ، وأن يهتز قلبه للمآسى أبناء الأرض، سواء أكانت دوافعه فى ذلك منسكبة على نفسه أم منبثقة منها، فقد يكون اندفاعه نحو هذا الوعى لغمز الشهرة أو نزولاً على ضغط تلك الدعوة القوية إلى اجتماعية الأدب » . هذه كلمات تلمس قضية الأيديولوجية عند الشاعر لمساً سريعاً إذا لم نقل مساً هيناً . بينما هى قضية القضايا فى المرحلة الراهنة التى اختلت فيها معايير النقد الأدبى ، فأصبحت

المسألة السياسية أو الاجتماعية هي مفتاح بعض التيارات النقدية في بلادنا ، للتعرف على قيمة هذا الشاعر أو ذاك . ولا كانت دراسة الدكتور عباس — في معظمها — دراسة فنية ، فقد تحاشى بالفعل التصادم مع التيار السياسي الذي يمثلها الشاعر . غير أنه تجاهل في نفس اللحظة أن الدراسة الفنية من حقها أن تناقش : كيف صاغ الشاعر وجهة نظره الفكرية شعراً . وهو الأمر الذي تلافاه المنهج التجريبي للناقد منذ البداية . حتى إذا اضطر إلى تفسير استخدام الشاعر لسيزيف وبروميثيوس في شعره قال إن بروميثيوس الذي ضاعت جهوده وأخفقت تضحيته ، لا الذي ثار وحطم القيود ، هو الذي يستأثر باهتمام البياني . أى أن الشاعر اختار الإيمان بالإخفاق في حياة الإنسان المعاصر . . لماذا ؟ لتأثره — دبعاً — بلمحات من النظرة الوجودية . وهنا يبدو الناقد منطقياً مع نفسه ، إذ سبق له أن أدرج الشاعر في قائمة الوجوديين . ولكن هذا التفسير يحقق تماماً إذا عدنا بالياني إلى اتجاهه السياسي ونظرته إلى أحداث وطنه الجارية حينذاك (عام ١٩٥٥) . فالجواب عنده هو « المنفى » خارج بلاده التي طغت على سماءها سحب سوداء . واستخدامه لبروميثيوس لا يدل على إخفاق الإنسان المعاصر بشكل مجرد ، وإنما هو يشير إلى حالة الإنسان العربي عامة والإنسان العراقي خاصة . هذا هو المنطق « السياسي » عند الشاعر في استخدام الأسطورة ، وهو منطق يرتبط أوثق الارتباط بالمرحلة الحضارية التي كان يعيشها آنذاك . وإلا فكيف نفسر هذه الآيات :

عبثاً نحاول — أيها الموتى — الفرار

من مخالب الوحش العنيد

الصخرة الصماء للوادي يدرجها العبيد

سيزيف يبعث من جديد من جديد

في صورة المنفى الشريد

ولست أعتقد أن هناك شعراً يتسم بالوضوح أكثر من هذا الشعر، إلا إذا تدهور نهائياً إلى هوة التقرير والهتاف . فالوحش هنا ليس هو القدر أو لغز الوجود وسيزيف ليس هو البشرية الضائعة . إن الشاعر يوقى إلى مأساة وطنه التي دفعت به إلى النفي والتشريد والموت ، بينما الوحش العنيد ما يزال يترع على عرش السلطة

فى ذلك الوطن المعب . إن الباحث يصدق إلى حد كبير حين يقول بأن شخصية سيزيف أقرب إلى تمثيل واقعنا المرير من بروميثيوس ، لأن الأول يحسد العذاب القهرى ، بينما الآخر يمثل التضحية الاختيارية . ولكنه — مع هذا الصديق — لا يحاول استخلاص الموقف الأيديولوجى للشاعر فى تطوره ، أو يربط بين هذا الموقف والبناء الشعرى . حينذاك كنا نستطيع أن نبحت : لماذا لم يستخدم البياتى أساطير الشرق الأدنى فى بناءه الشعرى ؟ كما كنا نستطيع أن نسأل : لماذا لم يعقد الناقد مقارنة بين البياتى وبقية أبناء جيله من حيث المهج القى فى استخدام الأسطورة ؟ إلا أن الباحث كان يقطع دوماً علينا الطريق فى غمرة اهتمامه المفرط بالجرثيات الصغيرة ، فيكنفى بأن يرجع بكلمة « الموتى » التى تكررت فى شعر البياتى إلى العديد من أدبائنا وصفحات تراثنا حين خلعت لفظة الموت على الأحياء المقهورين :

والأصدقاء الميتون من المصانع والحقول
كياه نهر هائج يتدفقون
ويهتفون :
بموت سفاكى الدماء
وسقوط صنائع الظلام

ومن العريب حقاً أن يصر الناقد على تأثر الشاعر — من خلال هذه الأبيات — بالفكر الوجودى . وأعتقد مخلصاً أن المؤلف كان يعانى الكثير فى محاولة التخلص من تقييم العلاقة بين الفكرة اليسارية والشعر الحديث . فالمعروف أن ثمة علاقة قوية بين المد الاشتراكى فى المنطقة العربية ونشأة هذا الشعر . حتى إن بعضاً من المحافظين فى حياتنا الأدبية يتوسلون بهذه العلاقة إلى اتهام الشعراء الجدد بالقرمزة وما إليها . . لجرد أن يتشوه موقف هؤلاء الشعراء أمام السلطات . كان لازماً إذن على باحث فى مقدرة الدكتور إحسان عباس أن يتناول هذه القصيدة بالتحليل التاريخى والفنى العميق . فلا شك أن الجرأة على استخدام لغة الحديث فى الشعر بهذا النهم الذى لاحظناه على إنتاج الشعراء الجدد ، يتصل بكثير من الأواصر ، بأنهاء بعض الشعراء إلى الحركات الشعبية . ولا أود الاستشهاد بموضوعات القصائد ،

لأن اللغة أداة فنية في التعبير ، ويعني هنا التأثير الفني للمد الاشتراكي على الشعر الحديث . في هذه النقطة اكتفى الناقد بأن يعقد مقارنة بين البياتي وإليوت ! !

* * *

إن تحليل العلاقة بين الفكرة اليسارية والشعر الحديث ، كاد أن يؤدي بالمؤلف إلى التوسع في فصل « يقظة الضمير » الذي عرض فيه لاهتمام الشاعر المفرط بالقضايا العامة . وينطلق فيه من أن خروج الفنان من أضيق دائرة ذاتية إلى أرحب المشكلات العامة كان سبباً في تقدمه فنياً . وهي فكرة استغربت كثيراً أن يتبناها أحد النقاد المعنيين بالمشكلات الجمالية الخالصة . ذلك أنها إحدى الأفكار السائدة على نقاد التيار الواقعي في بلادنا . وهي فكرة مخطئة تقوم على أساس أن المضمون الإنساني الممتاز هو الذي يخلق الشكل الفني الممتاز . وإذا تجاوزنا التقسيم المتعسف للفن إلى شكل ومضمون ، فإننا يجب أن نتوقف عند ظاهرة « الدوائر » هذه . فالقول بأن هموم الفرد الذاتية تشكل دائرة ضيقة ، وأن القضايا العامة للشعوب تشكل دائرة واسعة ، هو قول بعيد عن أن يكون نقداً للشعر . أما ما يحق لنا أن نطالب به الشاعر فهو اتساع دائرة رؤيته الخاصة إلى نفسه والعالم . وسواء تكلم بعزلته عن همومه الشخصية أو قضايا الإنسانية ، فإن اتساع رؤياه إلى هذه أو تلك هو الذي سيقم طاقته الشعرية . واتساع الرؤية هنا لا يقتصر على الوعي الاجتماعي أو السياسي أو الفلسفي أو الجمالي أو النفسي . إنه يشتمل على هذه العناصر جميعها في مركب واحد . فإذا وصلنا ظاهرة ما نقول بأن هذا الشاعر أو ذاك ، قد تخلى عن مشكلاته الذاتية ، وبدأ اهتمامه بالمشكلات العامة ، وأن هذا التطور في الموضوع قد رافقه تطور في الصياغة . . يجب ألا نسارع بالقول إن تغير الموضوع تسبب في تطوير الصياغة . يجب ألا نخدعنا هذه المعادلة السهلة ، لأنها مخطئة من الأساس . فالموضوع ليس هو المضمون ، إنه مجرد « هيكل عظمي » ، والمضمون ليس هو القيمة السياسية أو الفكرة الاجتماعية أو الوهمية الفلسفية . لأن هذه جميعها تتفاعل مع التكوين الذاتي للفنان ، مع ظروفه النفسية وثقافته الفنية وبيئته الحضارية ، تشترك هذه العناصر كلها في بناء العمل الفني ككل ، فلا نستطيع أن نشطره إلى نصفين ونقول : هذا هو الشكل وذاك هو المضمون .

كما لا نستطيع أن نقول : هذه قضية شخصية ، وتلك قضية عامة . . لأن أية قضية في حياة الشاعر - العامة أو الخاصة - تتحول في بوتقة الانصهار والتفاعل بين العناصر العديدة المكونة للعمل الفني ، إلى قضية شخصية . وإذا لم تتحول القضية العامة - بالذات - إلى قضية شخصية (إلى قضية شعرية بمعنى أدق) فإن البناء الشعري يتحطم من أساسه ، ويصبح مجموعة من الألقاض (هتافات وتقارير وأخبار) . . لهذا كله كانت الفكرة القائلة بأن تطور الشاعر الفني هو نتيجة تطور في الموضوع فكرة ميكانيكية ساذجة تقود إلى جملة أخطاء لا نهائية . وأعود إلى أننا إذا رصدنا هذه الظاهرة : التوازي بين امتياز الموضوع وامتياز التعبير (والتقسيم هنا مجازي للغاية) فإننا ينبغي ألا نستخلص أية عمليات حسابية أو معادلات لحساب أية قضية عامة ، بل نسارع إلى القول بأن هذا الفنان قد تطور فحسب . وإن شئنا التفصيل قلنا : لقد تطور فنياً لا قوميّاً أو سياسياً أو اجتماعياً . . إلخ .

والبياتي قد تطور من القالب الكلاسي إلى الشكل الحديث ، ومع ذلك فإن قضاياها العامة هي هي ، بل إن موضوعات قصائده تتشابه تشابهاً كبيراً . ومع ذلك لا نستخلص من كتاب الدكتور إحسان معنى التطور في شعر البياتي : لماذا تناسب الشكل الحديث مع حياتنا الحديثة ؟ وبلغة العلم التجريبي : هل هناك جديد في شعر البياتي لم يستطع القالب الكلاسي أن يصوغه ؟ فإذا أتينا بقصيدتين لهذا الشاعر إحداهما كلاسيّة والأخرى حديثة . ويشتركان في موضوع واحد (ولا أقول مضمون واحد) . . فما هي الفروق بينهما ؟ أليست هذه الفروق هي التي تحدد معنى الحداثة في الشعر الحديث ؟ إن هذه النتائج لم يصل إليها منهج المؤلف الذي يعتمد على التجزئة ، فلم يوضح لنا خريطة الشعر العربي الحديث ، وخطوط الشعر العراقي الحديث وموقع البياتي من جيله وعصره . . وهذه كلها قضايا وكلّيات تستلزم التقصي العام والشمول . وهذا ما لم يأت به هذا الكتاب القيم .

* * *

لقد حاول محيي الدين صبحي في كتابه عن نزار ^(١) أن يأتي شيئاً من هذا

القبيل . ونزار قباني في شعره يثير عديداً من القضايا والمشكلات : اللغة ، المرأة البرجوازية ، تطور البناء الشعري من الكلاسيكية إلى القالب الحديث ، مشكلة الحدائث في الشعر ، معنى التطور عند الشاعر ، علاقة نزار بالمجتمع العربي من جهة ، والشعر العربي من جهة أخرى . محي الدين صبحي لا يزعم أنه قام بدراسة هذه القضايا والمشكلات . لأن منهجه في التعبير النقدي هو الشرح العام والانطباعات الشخصية . ولا بد لنا من أن نفرق بين الشرح والتحليل من ناحية ، وبين الانطباعات والمنهج التأثري من ناحية أخرى . فالشرح أحد عناصر العملية النقدية التحليلية المفسرة للعمل الأدبي . ولكنه بمزج عن بقية العناصر لا يصلح منهجاً في النقد . ذلك أنه ينحصر في عموميات بلاغية أو اجتماعية لا يتجاوزها إلى جوهر الفن المركب وهزات الوصل بينه وبين العالم الخارجي ، هذا هو الفرق بين الشرح والتشريح : الأول تعميم وتسطيح ، والآخر تفصيل وتعمق ونفاذ . الانطباعات أيضاً هي الأحاسيس العفوية السريعة فور قراءة العمل الأدبي ، والمنهج التأثري هو رحلة الناقد الذاتية بين أغوار العمل وتلايفه المعقدة .

محيي الدين صبحي حاول في مدخل الكتاب أن يمهد لداسة نزار بتخطيط عام للظروف الحضارية التي عاينت سوريا منذ عشرين عاماً ، وأثبت بدورها هذا الشاعر . وهو منهج ممتاز لو أن المؤلف تابع به — في صبر وأناة — إنتاج شاعره . إنه لم يهجر المنهج تماماً في بقية صفحات الكتاب . فكثيراً ما قارن بين المجتمع المغلق والشاعر المتحرز ، وأوضح مراراً أن المرأة كانت عود الثقاب الذي أشعل في وجدان الشاعر التناقض بينه وبين المجتمع ، التناقض الذي مزقه جراحاً بعد جراح . غير أن المنهج السائد على الكتاب هو الشرح القاصر على علاقة الشاعر بموضوعات قصائده ، وعلاقة هذه الموضوعات بمحور شعره . كذلك كانت الانطباعات والأحاسيس العفوية تصوغ في كثير من الأحيان عملاً إنشائياً موازياً للعمل للفني المنقود . مما جعل الكتاب يبدو وكأنه « نحية » من الدارس إلى شاعره . إلا أن هذا لم يمنع مطلقاً من أن نحصل على كثير من النظرات الموقفة إلى شعر نزار .

والملاحظة الأولى على الكتاب هي التقسيم الذي آثره المؤلف لمراحل تطور الشاعر ، فجعل من علاقته بالمرأة محوراً لهذا التطور . ومن ثم كانت المرحلة

الأولى هي « اكتشاف المرأة » والمرحلة الثانية هي « عبادة الجمال » والمرحلة الثالثة هي « صداقة الجمال » والمرحلة الرابعة هي « الدمية المحطمة » كذلك جعل من كل ديوان في ترتيبه الزمني ممثلاً لإحدى المراحل ، من « طفولة نهد » إلى « سامبا » و« أنتلى » إلى « قصائد من نزار قباني » وهكذا .

هذا التقسيم يعكس المنهج الذي سار عليه المؤلف في تقييم شاعره ، فهو لم يكبد يغادر المدخل حيث صور لنا الحال الاجتماعية والأدبية التي كانت عليها سوريا قبل عام ١٩٤٤ حتى أقبل على دواوين الشاعر فاحصاً متقبلاً عن الأسباب التي دفعت الشباب لأن يستقبله « كمخلص لهم من عذاب أفكارهم » . . فهو عندما يقول :

نأى . . هنا وكرك في أضلعي
من لى سوى أنت بعمرى الشقى
نأى . . فغرى الأحمر العصفورى
في ثغرك النارى . . لم يزلنى
نأى . . فهذا الناهد المحملى
لم يعصر العطر . . ولم يدلىنى
كأثما نهلك . . يا فتنى . . .
نافورة من ياسمين نقى
نأى . . لقد أتعبتنى فى الهوى
بالبت أنى فيك لم ألتق

ولست أدري ماذا يمكن أن يكون في هذه الأبيات من دعوة إلى التحرر التي استجاب إليها الشباب كمخلص من عذاب أفكارهم ؟ كذلك فإن التجديد فيها لا يكاد يذكر . فهذه الأتغام والمعاني قد وجدت قبل نزار بكثير . الباحث يقول إن المرأة عند الشاعر في ذلك الوقت كانت حسداً فقط . ولكنه استطاع بعد ذلك أن يتعلم من الانفعال الشهوى حين أصبحت المرأة تبريراً لوجوده « وهو يتبناها كحل وهروب يمكن أن تبنى عليهما في حياته » أى أنه جعل منها سبباً

وجيهاً من أسباب الحياة :
وأنت بفكرى . . انطلاق

ونصب
ولأنك قوة خلقى الحديد
فنحن نحقق أسمى وجود
ونحن نعيش . . لأنا
نحب

إذن، فقد تمكن الشاعر — كما يقول محي الدين صبحي — من إيجاد مفهوم يوحد بين الحب والجنس ، شعاره « أنا أحب فأنا إذن أعيش » . والحق أن هذا المنهج في تتبع صورة المرأة والجنس عند نزار من ناحية ، وتبع دواوينه في ترتيبها الزمني من ناحية أخرى ، هو منهج ييسر الخطأ ويخدع الباحث . فكيف من قصائد حديثة لنزار تؤكد أن المرأة عنده جسد فحسب ، وكيف من قصائد قديمة تؤكد أنها فكرة جمالية أو اجتماعية . . وهكذا يتورط هذا المنهج في التعميم . كذلك فالإقتصار على ديوان أو اثنين في تمثيل مرحلة بعينها يشكل خديعة كبرى . . لأن الديوان الواحد قد يتضمن أكثر من مرحلة ، وربما كانت دواوين الشاعر كلها تمثل مرحلة واحدة . ومن هنا تصل الخديعة بالشاعر إلى الإطلاق في الحكم .

إن معنى تطور الشاعر لا ينبثق — كما قلت عن البياتي — من موضوعات شعره ، وإنما من اتساع رؤيته أو ضيقها . فلا يجوز لنا أن نعتبر انتقال الشاعر من التعبير عن جسد الأنثى إلى التعبير عن تكوينها الجمالي تطوراً (وأضعف أن هذا التصور لشعر نزار غير صحيح . ففي أى ديوان له سوف نكتشف أنه ينظر إلى المرأة من زوايا عديدة) . . لهذا لا تصلح المرأة أو غيرها من الموضوعات أن تكون محوراً للتطور . إنها « خامة » فنية فقط . وأنا لست أعني أن نزار قد تطور بالمعنى العميق المسئول للكلمة . . فهو حين يغنى لبور سعيد وينشد للجزائر يهبط كثيراً عن مستواه الفنى . وهو عندما يتناول قضية اجتماعية في قصيدته الشهيرة « خبز وحشيش وقمر » إنما يتناولها بتقريرية واضحة لا ترتفع بها إلى مستوى أفضل من مستواه العادى . لا شك أن كل كائن حتى يتطور ، غير أن تطور الفنان يغنى

شيئاً آخر . يعنى ببساطة تغيراً كيفياً ، فى رؤياه للعالم . إن نزار قباني لم يصل إلى مرتبة « الرؤيا » فى الشعر . فنحن لا نستشف من تحويمه حول المرأة أنه يتخذ منها ركيزة فنية لمناقشة قضايا أكبر . أخشى أن يصدق عليه قول محيى الدين صبحى من أنه « مراهق يتخذ من الجمال الأنثوى مثلاً أعلى يعبده ويقدسه ويلهو به كطفل عابث » أو أن شعره « فسيفساء بيزنطية صافية الألوان » . . إن نزار قباني الذى غنى للمرأة ماثات القصائد لم يتجاوز قط السطح الخارجى لمشكلاتها ، لم يتجاوز « الحلمة والفتتان ، والعيون والقميص . . إلخ » كأى شاعر صغير فى مجتمع متخلف . ولربما كانت الأهمية الوحيدة لنزار - التى لم يناقشها المؤلف مطلقاً - هى تطويع التعبير الشعرى لمستوى جزئيات حياتنا اليومية .

الضياغ والتمرد والموت وغيرها من الملامح التى يمكن استخلاصها من شعر نزار لا تجسد سوى أحاسيس سطحية لإزاء غياب المرأة ، لاتجاه عبثية الوجود . إلا أن محيى الدين صبحى يجهد نفسه لإجهاداً شديداً فى التقاط أمثال هذه الكلمات للاستشهاد بها فى تأكيد خصوبة نزار . . بينما هى لا تتجاوز عتبات الحسرة على ضياع امرأة أو التمرد على حب فاشل ، أو تمنى الموت إذا دام الفشل . أى أنه لم يحدث أبداً أن تعمق نزار فى مظاهر أية مشكلة ميتافيزيقية يمكن أن تعطى شعره أبعاداً جديدة هى خلاصة الضياغ والموت والتمرد . لهذا كان يجدر بالباحث أن يوجه عنايته إلى أهم القضايا فى شعر نزار - إذا لم تكن القضية الوحيدة - وهى مشكلة اللغة فى الشعر . فقد كان هذا الشاعر رائداً بحق فى استخدام لغة الحديث اليومى فى الشعر . عندما يقول - مثلاً - :

وبعثت بالخدام يدفعنى

فى وحشة الدرب

يا من زرعت العار فى قلبى

ويقول لى :

« مولاي ليس هنا »

مولاه ألف هنا

لكنه جينا

لما تأكد أننى حبلى

نرصد إمكانات الحديث اليبى في الشعر هكذا : في اختيار اللفظة « كالخدام » .
 والتعبير مثل « زرع العار » و « ألف هنا » وطبعة الحديث « ويقول لى : مولاى
 ليس هنا » . . حتى إذا تطرف نزار في استخدام لغة الحديث بدأ يتدهور :

شئون صغيرة
 تمر بها دون التفات
 تساوى لدى حياتى
 جميع حياتى
 حوادث قد لا تثير اهتمامك

هنا تمخلى الشاعر عن اختيار اللفظة والتعبير وجو البناء الموسيقى ، فقد استولت
 عليه حرارة الحديث دون أن يلتفت إلى الطبيعة الخاصة بالشعر . . تماماً كما تدهور
 شعراء اليسار من محاولة الوصول — بالشعر — إلى رجل الشارع ، حتى أصبح بعض
 شعرهم لا يرتفع عن مستوى هذا الرجل . هذه قضية أخرى يثيرها نزار : كيف
 ينزلق الشاعر إلى التقرير والعتاف وهو لا يعالج موضوعاً سياسياً أو مشكلة اجتماعية ؟
 في العديد من قصائد نزار نلاحظ صراخاً غريباً على الشعر . . فما هو السبب ،
 والحب والمرأة والجنس موضوعات تبعد بالشعر غالباً عن مهوى التقريرية المبتذلة ؟
 أعود إلى رؤية الشاعر التى لم تتطور قط إلى رؤيا . . فهى تتلمس الواقع المرئى
 المباشر ، البسيط والعادى والمألوف ، ولا تحاول أن تنفذ من مسام الجزء إلى أعماق
 الكل ، من خداع المظهر إلى الجوهر المركب . والقضية بالنسبة لنزار — وفى هذه
 الحدود — تختلف عنها بالنسبة لشعراء اليسار حيث لا يقومون بتحويل القضية
 العامة إلى قضية شخصية .

بدلاً من أن يناقش المؤلف هذه المشكلات راح يطلق الأحكام جزافاً
 فيقول :

« إن تمردى فى هذه الأبيات واضح ، وقصيدته هذه من أكثر قصائده فى
 الديوان واقعية وإنسانية ، ولا نكاد نرى فى شعرنا الحديث ما يضاهيها من قصائد
 فنية تتضمن تحليلاً واقعياً لوضع المؤسسات وحياتهن » وأساءل : أين السياب
 إذن فى « المومس العمياء » ؟ أو يقول : « بل لعله أول فنان عربى أبرز لقارته

مأساة الإنسان في حياته لما يشتهي » ، أو يقول : « إن قصيدة رسائل لم تكتب لها مجموعة اعترافات لم يسطر كاتب بالعربية سطوراً في مثل حرارة الصدق الفني المتغلغل بين كلماتها » .

ويقول : « .. أما الحركة فما أظن أن العربية عرفت صوراً حركية بعمق الصورة التي قدمها في (سامبا) وشدها وتوازنها » إلى بقية هذه المطلقات التي غرق فيها مغفلاً للكثير من المشكلات التي كان يعرض لها بسرعة ويهرب من تحليلها . فما يلاحظ من نرجسية في شعر نزار مرجعه أن المرأة أصبحت ضرورة بالنسبة له ، وما يلاحظ من تشابه بين معنى المرأة عند إلياس أبو شبكة ومعناها عند نزار ينفيه الباحث بقوله إن المرأة عند أبي شبكة خطيئة ، أما عند نزار فهي « لذة تجلب السرور والسعادة والمرح » (أين التناقض إذن ؟) وما يلاحظ من تأثر نزار بالشاعر الفرنسي بول جيرالدى الذي يعترف به الباحث قائلاً : « إن الشاعر فقد كثيراً من عفويته نتيجة لتأثره خطي غيره ، حتى إننا نشعر بأن الشاعر احترف نظم الشعر وتكلف » دون أن يحاول تبين أوجه هذا التأثير ، ونتائجه في التطبيق . كما لم يوضح علاقة نزار بشعر المهجر . ولم يدرس : لماذا ترك الشاعر القوالب الكلاسية واتجه إلى الشعر الحديث ؟ واكتفى في هذا الصدد بكلمات عامة « لأن الشكل القديم لا يتلاءم والتجارب الجديدة وما تحتاج إليه من لغة وإيقاعات تلائمها » . إن هذا التفسير لم يعد قادراً على حماية الشعر الجديد . والدراسات الشاملة لإنتاج أحد الشعراء الجدد ينبغي أن تخصص في دراسة هذه النقطة تخصصاً حاداً . فقد تختلف الدوافع من شاعر إلى آخر ، ومع ذلك تظل رابطة قوية بينهم جميعاً هي التي أدت إلى إيجاد الشكل الحديث وبقائه ونموه (هنا يجب أن نتجاهل تماماً ما يقال من أن شاعرة ما قد خلقت هذا الشكل) .

بقى أن نسجل على كتاب محيي الدين صبحي ميله الشديد إلى التعبير الإنشائي الذي لا يحل مطلقاً مكان التعبير التقدي كوصفه لإحدى القصائد بأنها « غناء حلويشبه انطلاق الموالي في المروج » أو « فالقصيدة كلها فيلم ملون . . » شريط دافئ يغمر القارئ بالنغم والصورة » « والموسيقى الخارجية للأبيات عذبة » . وهكذا مما يدرج الكتاب في عداد الخواطر والانطباعات والشروح السريعة .

وإذا كنت قد حرصت على تسجيل بعض الملاحظات على هذين الكتابين
القيمين ، فلأن حركة الشعر الحديث في بلادنا بأمر الحاجة إلى حركة نقدية
جادة تتابع قضايا هذا الشعر ، وربما كانت المآخذ التي رأيتموها في الكتابين من
هفوات المحاولات الأولى في هذا المضمار . غير أن هذا لا ينيئ أننا لم نصبل بعد في
دراساتنا للشعر الحديث إلى مستوى دراسة العقاد لا بن الروي من حيث الشمول
والاستقصاء والمنهج المتكامل . وهذه الظاهرة تلقى أكبر العناء على أكتاف نقادنا
جميعاً — من أبناء الجيل الحالي والأجيال السابقة على السواء — حتى تتمكن
في وقت قريب من أن نخطط بوضوح لحركات التجديد في الشعر العربي .

الفصل السادس

أيديولوجية الشعر الحديث

لم يكن غريباً قط أن أقرأ لسارتر دفاعاً مطولاً عن قضية الالتزام في الأدب والفن ، فهي القضية التي حشد لها فكره منذ زمن طويل . وبالرغم من أن هذه القضية بالذات لا تتميز عند سارتر بوضوح كاف ، فإنه استثنى « الشعر » من قيودها قائلاً إنه « قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحزن الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالتأثر يجلو عواطفه حين يعرضها ، أما الشاعر فإنه — بعد أن يصب عواطفه في شعره — ينقطع عهده بمعرفتها ، إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونقلت خلالها وألبستها أثواباً مجازية فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذ اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبيبها »^(١) .

قلت إن قضية الالتزام نفسها عند سارتر لا تتمتع بدرجة عالية من الوضوح ، وأضيف أن انعدام هذا الوضوح هو الذي وضع « الشعر » في مأزق الاستثناء من القاعدة الالتزامية . فالالتزام بمعناه الأيديولوجي هو الارتباط بقضية اجتماعية أو سياسية . وهذا يعني أن الكاتب ينبثق تفكيره وفنه عن نظرية معينة في المجتمع . وسارتر حين ينادى بالالتزام يدع الفرصة لخصومه الرجعيين لكي يصفوه بالاحمرار . . بينما هو لا ينطلق في تفكيره الالتزام من نظرية اجتماعية واضحة . ولذلك يحمي حديته عن الالتزام قريباً من أحاديث الخياليين القدامى عن الاشتراكية . ولذلك أيضاً يحمي حديته عن استثناء الشعر من الالتزام قريباً من ألغاز التسلية . فالشعر يختلف قطعاً عن الرسم والموسيقى ، ولكنه لا يختلف اختلافاً مشابهاً عن

(١) ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال — مكتبة الأنجلو — « ما الأدب ؟ » .

بقية فنون الكتابة . فالكلمة - مهما تعددت صورها التركيبية - هي القاسم المشترك بين جميع فنون الأدب . وبالتالي فإننا إذا أخذنا بالالتزام في الأدب ، فإن استثناء الشعر يصبح أمراً غريباً حقاً .

على أنه يبدو أن علاقة الشعر بأية أيديولوجية تختلف قليلاً عن علاقة النثر بهذه الأيديولوجية . ذلك أن طبيعة الشعر تصوغ شكل هذه العلاقة بطريقة تسمح للشعر أن يظل شعراً مهما كان ارتباطه - أو التزامه - بأيديولوجية ما .

لذلك أقدم في هذا الفصل ثلاث مجموعات شعرية توضح لنا مفهوم كل شاعر من الشعراء الثلاثة عن الأيديولوجية والشعر . ومن المفيد أن أذكر تحولاتاً هاماً حدث لمفهوم جان بول سارتر في الشعر والالتزام في دراسة له تحت عنوان «أورفيوس الأسود» عاد يقرر بأن الشاعر - كالثائر سواء - عليه أن يلتزم بقضايا الإنسان .

غير أنني هنا لا أناقش قضية الالتزام في الأدب عموماً ، ذلك أن وجهة نظري في هذه القضية تختلف عن وجهة نظر سارتر اختلافاً جوهرياً من الأساس . ولكني ذكرت هذا التحول الذي حدث لرأيه في الشعر على وجه الخصوص حتى يستنير بهذا التحول من يتخذون آراء سارتر حجة للدفاع عما يسمونه باستقلال الشعر عن قضايا الإنسان .

* * *

القضية في الشعر تختلف اختلافاً كبيراً عنها في النثر . فلسنا نغني بقضية الشاعر تلك الدوائر المغلفة في عالم الالتزام حيث تتحول القصبدة إلى عقيدة ، والمجموعة الشعرية إلى قانون للإيمان . إننا لا نطالب الشاعر المعاصر بما يمكن تسميته «وجهة النظر» التي تفيد الثبات والاستقرار والتغلب والمحدودية ، فالشعر أغنى الملكات الفنية بالحرية . ولذلك هو بعيد تماماً عن قيود الالتزام والالتزام . ولكن على نحو آخر غير الذي قال به سارتر ، على نحو قريب للغاية من قضايا الشاعر الشخصية .

القضية الشخصية في حياة الشاعر ليست تعبيراً فكرياً جديداً . وإن كان هذا التعبير لا يزال يستوجب من قائله قدراً من الحرص والحذر . فالمشكلات

الحزبة الصغيرة في حياتنا اليومية ليست هي «القضية» في حياة الشعر . القضية الشعرية بحق هي همزة الوصل البتيمة بين وجدان الشاعر وعالمه ، هي ذلك الشيء الفذ الذي لا يستطيع أن يعلن عن نفسه إلا في الشعر .

* * *

حسن عباس صبحي ^(١) شاعر بلا قضية : كيف ؟ ولماذا ؟ إنه يتحدث كثيراً عن بور سعيد والجنازات ، وبالتالي عن الحرية والاستعمار . . . أليست هذه قضية سياسية ؟ نعم ! أكثر من ذلك إنه يتحدث مراراً عن ليلى الصيف والرفقة الصامته والشجرة المهجورة ، وبالتالي عن عواطفنا المغتالة في مجتمعنا المتخلف . أليست هذه قضية اجتماعية ؟ نعم ، نعم . . . ولكن الشاعر لا يحيل هذه القضايا من مستواها العام ، المستوى السياسي والعاطفي والاجتماعي إلى مستواها الخاص ، المستوى الشعري . . . وبذلك تفقد صفتها الأساسية في كونها قضايا هذا الفنان بالذات ، وتفقد معالمها ، باعتبارها قضايا هذا الشاعر الفرد .

هل معنى ذلك أن الفنان « معزول » عن المجتمع والسياسة والمواطن ؟ هل معناه أن الشاعر في واد ، والحياة في واد آخر ؟ بالعكس ، إن معناه — حين نقرأ شعراً بلا قضية — إنه لا يوجد سوى المجتمع والحياة اليومية ووجهات النظر ولا يوجد الفنان . . . لأن « الرسالة » الكبرى للشعر والفن عموماً ، هي أن يتحول بهذه القضايا العامة ، الخارجية المجردة ، إلى قضايا شخصية جوانية مجسدة . وفي هذه النقطة بالتحديد يكمن السر في أن شاعراً كناظم حكمت استطاع أن يعبر عن مأساة بور سعيد تعبيراً « فريداً » في الوقت الذي لم يرتفع شاعر عربي واحد إلى مستوى هذه المأساة ! ! لم يكن ناظم في هذه القضية وأمثالها واقعياً اشتراكياً يسارياً . . . فحسب ، وإنما كان شاعراً له قضية لم يكتسبها من وضعيته السياسية أو نظريته الاجتماعية فقط بل مارسها أيضاً من خلال وجوده الفني الخاص ، وجوده الذاتي المتفرد .

وتستوى بعد ذلك عندى ، نوعية القضية لدى الشاعر إذا كانت صدى عميقاً للمأساة العنصرية في جنوب أفريقيا ، أو مأساة الموس العاشقة لإنسان واحد ،

(١) شاعر سوداني له مجموعة شعرية عنوانها « طائر الليل » .

وتقدم جسدها كل ليلة للجميع . . المهم أن تتحول هذه القضية أو تلك من مستواها العام الشديد العمومية إلى المستوى الخاص الشديد الخصوصية . بل تتحول من كونها ليست قضية على الإطلاق — قبل أن تمسها يد الفنان — إلى قضية خطيرة ، في حياة الشاعر . والغريب ، أن تأثيرها في « الآخرين » يصبح أكثر عمقاً وفعالية ، كلما كانت قضية ذاتية عميقة التفرد في العمل الفني .

ولقد بحثت عن قضية حسن عباس صبحي ، فلم أجدها . . بصراحة بحثت عن الشعر فلم أجده . لماذا — إذن — أتصدى بالقدر لهذه المجموعة ؟ لأننا مطالبون في هذه المرحلة الهامة من مراحل تطورها بأن نعلن في شجاعة وسما بيانياً واضحاً للخريطة الفنية في المجتمع العربي . إن حال الشعر السوداني ليست أسوأ من حاله في القاهرة . والأمر مختلف في لبنان والعراق . فكان لزاماً أن تقدم الحشيات قبل أن نصدر الحكم .

حسن ، شاب وطني مكافح . قدم استقالته إلى مدير الإذاعة البريطانية فور وقوع العدوان الثلاثي على مصر . ثم فقد بصره قبل أن يتجاوز أعتاب لندن . واسترد بصيصاً من نور عينيه بعد ذلك ، وعاد إلى القاهرة ليواصل دراساته العليا وكفاحه الثقافي . كل هذا يدعنا ننحني للقيم الإنسانية العميقة الدلالة التي يتكون منها هذا المواطن العربي النبيل . وهي نفسها التي تدعنا نقف في وجهه متسائلين : أين هذه التجارب الحية في شعرك ؟ وسيقول لنا : اقرءوا قصائدي « بور سعيد » و « نحن العودة » و « أحلام السراب » و « موتى بلا قبور » . وسقول له إن عم جابر في قصيدة بور سعيد محاكاة ساذجة للطفل منصور في قصيدة ناظم حكمت . الطفل عند الشاعر التركي هو بؤرة الإشعاع الذي يضيء لنا جوانب القضية في القصيدة . أما الصياد في قصيدة الشاعر السوداني فهو يغازل السمك وينشد الموال في تمجيد أرض الشهداء ، وهو خيال صحنى ناجح يكتب ريبورتاجاً لا علاقة له بباطن المأساة ، بجوهر القضية :

النبل ما زال يسير

ويحضن الأغاني بحبه الوفير

ويبعث الحياة

وعم جابر الصبياد
يغازل السمك
ويطرح الشبك
وينشر إبتسامة
عريضة مثيرة
بوجهه المجدد
ويشرب اللبخان
وينشد الموالم
بصوته الوقور
يمجد الأبطال
بأرض بور سعيد

وعلى هذا النسق تمضي بقية الأبيات ، ولست أود أن أحول النظر إلى فقدان الشعر في هذه الكلمات فهي مشكلة أخرى سوف نعرض لها بعد قليل . ولكنني أتساءل بمنتهى الصدق والحرارة : هل يمكن أن نستشف من هذه « القصيدة » قضية ما تخص الشاعر ؟ ولن أتساءل ما إذا كان هناك شيء ما يخصنا نحن أو عم جابر ، أو أبطال بور سعيد . فأغلب الظن أننا سنكتشف أن مفهوم الشعر عند حسن صبحي هو الذي تسبب في بقية الظواهر التي باعدت بينه وبين أن تكون له قضية ما ، كما سرى في بقية صفحات المجموعة . في « لحن العود » يزدرد الفكرة المصنوعة حول « الأبطال » فيصور واحدة من أطفال الزعيم الراحل لوموبا في انتظار الأب الغائب . . بماذا تحلم الطفلة جوليانا ؟ إنها على ثقة من أن أبها سيعود معه باقة زهر ليرنم معها لحن النصر . وهكذا تتحول جوليانا إلى هتاف حماسي صاحب :

يا للأطفال الأكباد
كفراخ زغب لا يدرون
أن المنبوذ الملعون
قد مزق نسر الكونغو

جوليانا

برعم لومومبا
 ما زالت تحلم كل مساء
 برجوع أبيها بعد غياب
 وتنام . . .
 وفي فمها لحن رجاء
 « سيعود أبي مع طير الفجر
 سيعود إلى بياقة زهر
 ويرنم معنا لحن النصر
 ويحدثنا عن جومو النسر »
 وتردد جوليانا لحن العودة
 ويغيب مع الليل المحزون

لن نتوقف كثيراً عند التناقض البين في البناء التعبيري للقصيدة ، فبينما كانت
 الطفلة الحاملة تستطيع أن تفعل الكثير في مجرانا العاطفي بافتقادها الأب وجهلها
 بعصيره وحلمها بعودته ، راح الشاعر يقيم حاجزاً ضخماً من اللاتعاطف بيننا
 وبينها إذ هي كبرت فجأة في عين الشاعر وأصبحت مثلنا ترنم لحن النصر . هذه
 التقريرية في التصوير والمباشرة في الرمز لن نتوقف عندها كثيراً الآن ، وإنما
 علينا أن نضع طفلة لومومبا في الصف الذي يتقدمه عم جابر الصياد ، ولتر معاً
 ماذا يمكن أن يحدث .

ففي نفس الإطار النغمي « والتعبير بالصور تعبيراً بنائياً » كما يقول البعض ،
 كتب حسن « أحلام السراب » :

وعلى رنات أقداح تدار
 يتغنى بأناشيد الدمار
 ويناجي ربه مارز العظيم
 ويمني النفس في أضغاث حلم
 إنه رب السماء رب الوجود

وعلى أقدامه يجنو القمر
 و«موتى بلا قبور» التى يهديها إلى مؤتمر الكتاب الأفريقى الآسيوى مترحماً
 على الإنسان عندما يعيش كالحرذاً ويجمع الهوان وتدوسه النعال فى متاهة الأحوال:
 إن كان فيما كان قد تكالب الطغاة
 وشوهوا معالم الحمال . . مزقوا الحياة
 فلن يموت بعد الآن عالم الإنسان
 ولن يكون فى رحابه موتى بلا قبور
 إنا أتيناك نعمر الوجود
 وكى نحطم الأصنام والقيود
 وحول مرفأ السلام نزرع الورود
 ولن تعوق ركبنا الأحداث والسدود
 ونجمننا . . .
 يشق دربه إلى السماء فى صعود.

الملاحظة الأساسية على هذا «الصف» من القصائد الهاتفة لبور سعيد
 ولوموبا وضد الطغاة ، أنها تبسط قضية الإنسان الاجتماعية والسياسية تبسيطاً
 مبتدلاً ، لأن تصور الشاعر لها يعتمد على التفاؤل السطحي ، وبالتالي النهايات
 الساذجة . من نتائج هذا التبسيط المباشرة أن الصورة الشعرية انحدرت إلى الكاريكاتير
 السريع ، وأن الرمز الفنى هوى إلى حضيض المجاز والاستعارة وكافة القيم والبلاغة
 القديمة . هذا هو الوجه الأول للملاحظة .

الوجه الآخر أن علاقة الشاعر بهذه القضايا السياسية والاجتماعية لم ترتفع
 قط إلى مستوى العلاقة الفنية . أى أنه لم يتحول بها إلى قضية شعرية . إنه لم
 يكتف بأن يدعنا نرى بورسعيد والجزائر والطغاة من الخارج وبمنظار شديد
 الاهتزاز والتعجل ، بل أصر على ألا نرى شيئاً من هذا كله من خلاله هو ،
 من خلال انعكاس هذه التجارب جميعها على وعيه الفنى الخاص ، من خلال
 قضيته الشعرية . إن أمثال هذه «القصائد» ، نكسة خطيرة ، وردة إلى أدب
 المناسبات الذى هو «مناسبات» فقط وليس من الأدب فى شيء .

تحت عنوان « السياسيون » كتب حسن : « الضجيج الصاحب والزحام الخائى . والتباكو والسجاير . واجتماع المجلس ، وانفضاض القاعة ، واحتشادات التسليح ، وكذا العالم يحيا ، فى صراع واضطراب » ثم تساءل : « مجلس الأمن الكريم ، هل يعيش العالم ، فى نذير وجحيم . ورزايا ودمار . أم رخاء ووثام ، وأمان وسلام ؟ » . . . بالطبع هو لم يرصف هذه الكلمات على هذا النحو ، بل وضع كل كلمتين فى سطر حتى يوم نفسه — فليست أعتقد أن أحداً سيشاركه الوهم — بأن هذا هو الشعر .

* * *

ما المشكلة إذن ؟ هل هى أدوات التعبير ، ومقتضيات الصياغة : الصنعة ، طريقة الأداء ؟ إن طرح المشكلة فى هذا الإطار يفسدها تماماً . لأن أدوات التعبير نابعة أصلاً من مفهوم الشاعر للشعر . ومن جهة أخرى من نوعية القضية التى يعانها . ومن جهة ثالثة من جماع التجارب النابضة بعناصر القضية . . . وهكذا . فالصورة الشعرية عند حسن عباس صحيحة . هى الوصف السردى الخارجى للشيء الجامد أو الكائن الحى أو الحدث . فى « طائر الليل » يتخذ من طائر « الخدارى » دى اللون الأخضر الذى يعيش فى السودان . ركيزة لتصوير الأمل فى أهازيج الطائر وتصوير اليأس فى صوته الجريح . وفى « الشجرة المهجورة » يصور الخريف والشيخوخة فى أوراقها المتساقطة والوم الذى ينوح بين أغصانها الذابلة . وفى « تابو » يصور إحدى حانات لندن « فى حانة عريضة مستهترّة . راح السكارى يشربون ويصخبون وكأن فى نظراتهم شبح المنون . ألفاظهم مسهورة محمورة وهم ذئاب كاسرة . . إلخ » .

الصورة فى حدود هذا المعنى هى البديل المادى المباشر لأصل أكثر مادية ومباشرة . وهو فهم يتناسب إلى أبعد حد مع فهم الشاعر لمعنى الرمز فى قصيدته « رفقة صامتة » . يروى لنا كيف أن كلاً أليفاً رافقه فى طريقه بينا هو لم يجد إنساناً يصاحبه فى نفس الطريق « يالها من موعظة حسنة تقال فى ريفنا إن الكلب أكثر وفاء من البشر ! » . الرمز عند الشاعر هو صياغة موعظة السلف فى قالب عصرى . ويتفق معنى الصورة ومدلول الرمز فى شعره ، مع فهمه للموسيقى الشعرية . كأن

يقول في قصيدة « البعث » :

عب الفتى من كأس الندم
وتجرع الآلام في حزن وهم
وتفجرت دنياه بالنبع المسم
حجب القتام عليه أشراف النعم
وطواه ليل اليأس في صمت العدم
لكن رغم جراحه . . رغم الألم
هب الفتى من نعمة الشر الملم
في صدره المحموم سخط يضطرم
داس السدود وثار . ثار ليقتم
فتطايرت أشباح غربان الرم

وفي مثل هذه الأبيات لا أبحث مطلقاً عن استقامة الوزن وكيفية استخدامه للبحر والتفعيلات ، وإنما الذى يعينى أن الحس النغمى عند الشاعر يتألف من وجدان شديد التأثير بالرنين الكلاسيكى حتى إن اقترابه أو بعده عن القافية يصبح شيئاً غير ذى بال إذا قيس بولعه في صياغة اللحظة الشعرية بصخب وضجيج لا علاقة لهما بجوهر التجربة . وإنما هو يستهدف بهما إحاطة « الموضوع » — ولا أقول التجربة أو اللحظة أو القضية — بهالة موسيقية مقحمة من الخارج ، وليست صادرة من أعماق البناء الداخلى للقصيدة . تلتقى إذن الصورة والرمز والموسيقى عند حسن عباس في التقريرية والمباشرة . واللقاء هنا صفة مجازية لخضوع هذه العناصر لمفهوم واحد في الشعر . فهى من حيث « تلتقى » بهذا المعنى تفرق بعضها عن بعض ، وتنفصل نهائياً داخل القصيدة .

ومن تفكك هذه العناصر تفتت الوحدة الفنية للشعر ، بل إن الأبيات تسلخ عن كينونتها الشعرية ، وبالتالي عن صاحبها لينعكس ذلك بوضوح في الدلالات الجزئية للقصائد ، مثلما يقول في قصيدة « حنين » :

الضجة الحمقاء في جوف المدينة
ترور أمانينا كأوراق الخريف

تحتاجنا في غبر ما حنان
كسرب طير ساقه الرحيل
لسفرة طويلة على ذوارق الرياح
فخف يضرب الجناح ، يضرب الجناح
لكنه ضل الطريق أثناء السفر
وهام يذرع الفضاء في شرد
محرق الفؤاد دامي الجراح
تطويه في دروبها غياهب المجهول
مع الليالي المحشات واختلاجة النهار
تطويه في لوافح الشتات والدوار

وهكذا يتخلف معنى المدينة عند الشاعر وراء تلك الأسوار الضيقة التي ضمت
بعض شعرائنا من الشباب في قصائدهم عن المدينة . والسبب يكمن في أسرار
الصباغة الشعرية بنفس القدر الذي يكمن به في وجهة نظر الشاعر إلى المدينة .
بل أقول إن مفهوم الشاعر للصورة والرمز والموسيقى ، ذلك المفهوم السطحي
والتقريبي والمباشر هو الذي سيحجب المدينة بهذه الدلالات الساذجة المكرورة ، فلم
ترتفع في وعينا إلى أن تكون « حضارة القرن العشرين » مثلاً حتى نستشعر
في وحدة الفنان وضياعه دلالة رجة عميقة . ومن ثم كان يمكن استخدام « سيزيف »
بطريقة أكثر عمقاً ، فبدلاً من أن يقول الشاعر :

سيزيف في أعماقنا يضحج بالآئين
يود لو يضمن العذاب بالحنان
فإلى متى نخيه المكبل السجين
لا يطرُق القلوب في جمودها الدفين

بدلاً من أن يكون سيزيف فادياً مخلصاً ، أي أنه شخصية « خارجة » عنا ،
كان يمكن أن يكون سيزيف والإنسان شخصية واحدة... هذا لو أن الشاعر
رأى المدينة « حضارة القرن العشرين » من خلال عدسة شعرية بعيدة تماماً عن
الإقحام الموسيقي للصخب ، والمعادلات المادية للصور ، والاستعارات المعدة للرموز ،

حيثئذ كنا نرى المدينة في داخلنا ، ولا نبحث عنها في أى مكان آخر . ولكنه
منهج الشاعر في التعبير حين يفقد اتجاهه الفنى الخاص ، ويصبح بلا قضية .
لهذا السبب وحده ، تتحول الأغنية عند حسن عباس صبحى إلى شيء قريب
من العويل الرقيق « كم شقينا مع الطوايا الحقودة ، من قلوب دميعة وكريهة ،
تصنع الموت للنفوس الحزينة » (قصيدة فانتارى) . والقيم الأسرية المستريحة
« ما أروع الصباح يابنتى . ما أروع الصباح . فى بسمه من وجهك البرئ .
تنضد الأفرح . تنسج الآمال . فى عشنا المورد الوضى » (قصيدة أغرودة)
ويغرق الحب فى القشرة الخارجية للرومانسية « عينك تطلان أمانى . نبتسان بحب
مشرق ، وتبتان شوق الماضى . فأتوه أنا فى نظراتك » (قصيدة عينك) . ويحق
للشاعر بعدئذ أن يتساءل : « ما هذه هى الحياة . الأكل والشرب واضطجاعة
السريـر » (قصيدة أحرف من نور) . ويحق لنا أن نجيب بسؤال جديد قديم:
وما هو الشعر ؟ سوف يتوج حسن مفهومه للشعر بآخر ما فى المجموعة ليقول (فى
قصيدة نحية) :

يا بللى

يادرة الحقول

تحقى إليك باقة من القبل

طرزها فى لفة على قم الصباح

ندية رطية هفهاقة الجناح

ثرية بدفها وردية الشواح

ونفهم على التو أنه يقصد النثر لا الشعر . وأنه يقصد النثر لا الفن . ولذلك
لن نحاول أن نلتقط من جميع القصائد شيئاً ما نضيفه إلى الشعر الحديث قائلين :
وهذا هو حسن عباس صبحى . لولا أن قصيدة « الأرنبة » تقول لنا شيئاً آخر . التجربة
الشخصية — ذبح الأرنبة — تعانق مدلول الحرية الكامن فى لاوعى الشاعر ، فتجىء
القصيدة شعراً أولاً وقبل كل شيء ، ثم شهادة وفاة للحرية فى النهاية :

من مرتع الحياة المستطاب الناعم

من ملعب الرقاق السوسنى الحالم

من نشوة الجنى . . من الريح الباسم
تناولتها بفتة يد الجلاد
فشق صمت دارنا
صرخها الجريح
وانتفضت لتوها مذعورة الفؤاد
تحاول النجاة من برائن الجلاد
ولكنها كانت مهيضة الجناح واهنه
فتابعت صراخها الجريح فى جنون
وانكمشت مقرورة من رهبة المنون
يضج فى نظراتها الحنين للبقاء
لرفقة الصباح حول كومة الحشيش
لنفحة الصباح أو نسائم المساء
وفجأة . . .
تقلصت أوصالها للمسة السكين
وفى هنية . . .
تدفقت بحيرة الدماء
وفوقها تمددت ووجهها إلى السماء
أرنبه عاشت حياتها كطيف حلم
وكلما يغرد العصفور لابتسامة الصباح
تتشى الحياة بالضياء والغناء
تسألنى بنيتى فى لهفة المشتاق
« متى أبى » . . متى تعود الأرنبة . . ؟
فأجيب فى دعابة رنيبة الإيقاع
« غداً بنيتى . غداً تعود الأرنبة » .

ولقد تعمدت أن أنقل القصيدة بكاملها ، لأنها تتضمن كافة عيوب
الشاعر ، ولكنها تؤكد فى نفس اللحظة أن صاحبها شاعر حقيقى . . لقاء نجح

أخيراً في أن يحيل القضية العامة إلى قضية شخصية.. وهذا هو الفرق الرئيسى بين القضية في النثر حيث يقتصر الأمر على «وجهة النظر الفكرية» وبين القضية الشعر حيث يتطلب الأمر همزة وصل فريدة بين وجدان الفنان وعالمه. قصيدة «الأزنية» وحدها، تؤكد أن حسن عباس صبحى شاعر، وبقية صفحات المجموعة تؤكد أنه شاعر بلا قضية.

ويبدو أن بصمات الاتجاه الواقعى على الشعر العربى الحديث فى مصر كانت من القوة بحيث إنها ما تزال تطبع الإنتاج المعاصر بميسم العزلة عن كافة الاتجاهات الحديثة فى العالم. ما يزال الشعر العربى فى مصر واقعياً بالمعنى البدائى الساذج، أى الذى «يتحدث» عن واقع يراه هو أو أى شخص آخر. لم يتنقل بعد إلى تعريف أعمن للواقع بحيث يشتمل على الأبعاد الخفية عن العيون العادية البسيطة.

والواقع والواقعية والواقعيون، جميعها تثير مشكلة الأيديولوجية فى الشعر. ليس الإلزام أو الالتزام إلا محاولات مخففة للدخول إلى جوهر هذه المشكلة. فالواقع لم يكن قط الفئات الكادحة من المجتمع، والواقعية ليست مطلقاً هى الانشغال المستمر بالدعوة إلى الاشتراكية، والواقعيون من المستحيل أن يكونوا من حملة ما كينيات التصوير «أسود وأبيض».

غير أن الاتجاه النقدي الذى دعا نفسه «واقعياً» هو الذى أشاع هذه البلبلة فى المفاهيم الفنية، وأفسد على الشعراء تفهمهم لأغوار الواقع وأبقاهم على السطح بعيداً عن الأعماق.

والحق أنه إذا أثير السؤال: هل للشاعر الحديث أيديولوجية أم لا؟.. أجبتنا على الفور بأن الشعر لم يكن فى يوم من الأيام أيديولوجياً بالمعنى العميق المسؤل، كما هو الآن. إلا أننا ننكر فى نفس اللحظة أن تكون الأيديولوجية بناء «عقائدياً» مطلقاً كما نرفض أن تكون حضوراً للواقع لا تتجاوز له.

أيديولوجية الشاعر الحديث تنبع أساساً من إحسانه، الدانى بالفضايا الكيانية الكبرى. لذلك فهو لا ينحصر فى أطر سياسية، أو اجتماعية أو اقتصادية،

وإنما هو يكتسب أيديولوجيته في الإطار الحضارى الشامل للمأساة الإنسان . من هذه الزاوية لا تبرز المشكلة السياسية أو الاجتماعية كعنصر وحيد مستقل عن بقية العناصر المكونة للمأساة البشرية ، وإنما تتشابك في جوهر مركب يتجاوز الأوطان الصغيرة حتى ليستعمل على الكون بأسره ، كما يتجاوز مرارة الأحداث « التاريخية » السريعة الروال ليتوقف عند تخوم الحدث الانهائى في أزمة الإنسان والعالم .

وربما كان الشاعر بالذات — من بين جميع زملائه في الفن — يتخذ معنى الأيديولوجية على نحو مغاير تماماً لهذا المعنى في بقية الفنون . فالرواية والمسرحية يحصلان على قدر كبير من الموضوعية ، من خلال الطبيعة الأصلية لبنائهما الفني . أما الشعر فهو لقاء حار مباشر مع الذات ، هو لحظات من العرى الكامل أمام المرأة . لذلك تتحول الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعري إلى أيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة . الطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعياً يتسع للجزئيات الأيديولوجية . لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات ، إلى الإنسان والكون وعلاقة أى منهما بالذات في صراعها الذى لا ينقطع . ومن هنا تختلف أيديولوجية الشاعر في إطلارها الحضارى العام ، اختلافاً كبيراً عن أيديولوجية المفكر أو الروائى أو الكاتب المسرحى .

مجموعة « في العاصفة »^(١) لكيلاقي سند تعلن أن صاحبها من شعراء الواقع والواقعية حسب المفهوم البدائى الساذج لهذه التعبيرات . فهو عندما يقول في « أغنية إقطاعى » :

أنا رأسمالى

في قمتى السماء أقبع في الأعلى

جدى وجد أبى ، وخطلى

مروا على جسر الحياة فطأطأت لهم المعلق

أنا رأسمالى

تصور على الفور شخصاً « رأسمالياً » جالساً على كرسي الاعتراف ، فهو « يعرف » بعد هذه التقديم أن لياليه كانت مليئة بالخمر والغواني ، وأنه لم

(١) « صلات من » عالم الكتب « عام ١٩٦٣ » .

يعرف النضال قط ، وأن ماث الحوى كانوا يستلقون تحت عمارته وهو « لا يبالى » .
وأن رأسه يطن بها الفراغ فلقد ولد « بلا خيال » . أين « الواقع » فى مثل هذ
« الشعر » ؟ لاشك أن هذا الرأسمالى الذى يتحدث عنه الشاعر لم يوجد قط :
ولا شك أيضاً أن الرؤية الصبورة المتأنية لاتخلق هذا النموذج المسطح . فالدعوة
إلى الاشتراكية — كفضية سياسية — ربما كانت عنصراً من عناصر الأيديولوجية
الحضارية لشاعر فى مجتمع متخلف ، ولكنها لا تتخذ لنفسها فى الشعر ثوب
الدعاية بل تجسد موقفاً من الحياة . هذا الموقف لا يحتمل كاريكاتوراً سياسياً
لأحد الرأسماليين « فى حالة انهيار » ، وإنما هو يستقطب آفاق القضية فى مختلف
أبعادها الإنسانية الرهيبة ، فتنجو القصيدة من كونها نظماً مسطحاً إلى رؤيا
فنية عميقة تكشف حقيقة الذات الإنسانية فى صراعها مع العالم . أما أن تتحول
القصيدة إلى نظم لأحد الأخبار ، فإننا نقرأ شيئاً كهذا النموذج :

عنكبوت القناء مد ظلاله

فقفى ياقوى السلام حياله

أنلدريه فلان تهادى . . فكوفى

وهج النار يرتعى آماله

فهذا بيان ثورى قدم له الشاعر بقوله : « هددت أمريكا ذات يوم
العالم العربى بقنابلها الذرية » لا أفرق بينه وبين أية قصيدة كان يتوسل
بها الشاعر القديم إلى عتبات السلطان . فالمناسبة الغائبة السريعة هى العمود
الفقرى لمثل هذا الشعر . وسواء تمت المناسبة خلف كواليس الخليفة وجواره
الحسان ، أو فى قلب ميدان حرى أثناء معركة مسلحة ، فلان ضرورات المناسبة
— على المستويين الفنى والفكرى — هى التى تعطى لهذا الشاعر خصائص محددة
قد تبرز سمات القضية السياسية ولكنها تلعى تماماً المعالم الأساسية للشعر .

إن الدعوة إلى الاشتراكية ومحاربة الاستعمار قضية إنسانية شريفة فى حد
ذاتها ، ولكنها لاتصنع من الإنسان شاعراً . كما أن إجادة النظم باحتراف الوزن
والتقفية لاتصنع من الإنسان شاعراً كذلك . والمزاوجة بين القضية السياسية
وإجادة النظم لا ترشو ربات الشعر . الشعر هو الفن الذى يرتفع بجزئيات

حياتنا اليومية - من قضايا سياسية ومشكلات اجتماعية - إلى مستوى التجريد والرمز . لذلك كانت « الحرية » هي المستوى الموضوعى الشامل لكافة قضايانا ، الذى يلتقى إلى مالا نهاية مع التكوين الذاتى لشخصية الشاعر . وعندما تصبح الحرية قضية الشعر يرتفع الشاعر على كافة مواضع الزمن وضرورات الأرض المحلية ، وتصبح مشكلات المجتمع والاشتراكية مضمرة بشكل تلقائى فى ذلك المستوى - الشعرى - الخاص . ومن هنا تصبح الواقعية بمدلولها القاصر لغوياً بلا معنى ، لأن الواقع سيفتن بمختلف العلوم الحضارية التى تكشف لنا أدق شعيراته ، بحيث يتعذر على الشاعر أن يتوقف عند حدود السطح الخارجى ، أو التفاصيل والحزنيات التى تحيط بالواقع فى كافة أبعاده ، وإنما يتحتم عليه أن يدخل فى صميم الواقع فيحمل لنا جوهره من خلال الرؤيا البصيرة بالكل دون الجزء . ومن ثم تبقى الواقعية - بهذا المعنى - هى البعد عن الواقع . يعقد لنا كيلانى سذ مقارنة طريفة فى « ذات ليلة » بين موت سيدة فقيرة وأخرى غنية :

جاءت فى ذات مساء ، ومضت فى ذات مساء
مرضت أياماً ، وإرتحلت ، لم تشرب ملعقة دواء
لم تأو إلى صدر صديق ، لم تسمع كلمات عزاء
رحلت لم يدر بها أحد ، من يدرى موت الفقراء
وفى نفس الليلة ماتت سيدة أخرى « تتسب لبعض الأمراء » :

كانت سيدة يخدمها آلاف عبيد ، وإماء
شوهاه الوجه ، صفاتها كأفراع ، كحبال دلاء
وإذا ضحككت فتحت مقبرة ، أو ألقت سلة أقذار
عاشت . ما عاشت ، ما وضعت لبنات فى أى بناء

يتضح من هذه الأبيات وما بعدها أن الشاعر يود لو أبصرنا هذه الفاجعة المتمثلة فى هذه السيدة الفقيرة التى لم يحس بها أحد ، والسيدة الثرية - القبيحة الصورة - وقد تراحم الناس على السير فى جنازتها بالرغم من أنها لم تسهم فى أى بناء اجتماعى (لو أن السيدة الغنية كانت جميلة ومحسنة أكان يهجوها الشاعر؟) الحق أن هذه المقارنة تؤدي إلى مفارقة . . فإذا كان المقصود هو استدراك العطف

على الفقراء ، فإن عظمات القساوسة والمشايع أكثر جدوى . وإذا كان المقصود هو تسديد اللكمات إلى الأثرىاء ، فإن الشاعر يكون قد عاد بنا مئات السنين إلى الوراء ، إلى زمن المدح والهجاء . إذن ، فهي قضية القديم والحديث في الشعر الجديد . أى أن هناك عشرات الشعراء الشباب ممن يكتبون الشعر وهم ليسوا في مستوى العصر ، بل هم ينحدرون إلى كهوف الماضى السحيق وتقسياته الكلاسيكية لأغراض الشعر وموضوعاته .

أن يكون للشعر « أغراض » هو ما يعبر عنه خطأ بالشعر الواقعى أو الملتزم أو الهادف ، وأن يكون للشعر « موضوع » هو ما يعبر عنه باللغة العصرية بالمضمون والمحتوى . وبينما كان المد الاشتراكى سبباً رئيسياً فى ازدهار الشكل الحديث فى الشعر ، أمتست الواقعية عند البعض تغنى الانحدار إلى مستوى مبتذل فى فهم الشعر وخلقه وتلقوه .

وإلا فبماذا نفسر هذه القالبية عند بعض الشعراء الشباب إذا لم تكن مستمدة من القديم مدعمة بنظرية حديثة للجمود على قوالب ثابتة ؟ يقول كيلاىى سند تحت عنوان « أفريقيا » :

فتح التاريخ لنا بابه ينتظر خطانا الوثابة
القلم يميناه معد ، والأخرى تحتضن كتابه
ويجبل الطرف حوالبه ، كالنسر يحلق بغرابه
أفريقيا تهبس واقفة ، من رد إلى الميت صوابه

وتمضى « القصيدة » إلى نهايتها بهذه الرتابة فى الوزن والروى والتقنية حتى ليحس المرء بأن العباسيين والأندلسيين كانوا أكثر ثورية من بعض شعراء القرن العشرين . القصيدة هنا تعتمد على « الغموض » و « الموضوع » ، ومن ثم تقترب من مفهوم « النشيد » الذى يضح من حوله السامعون فى مناسبة سريعة موقوتة .

إن جناية الاتجاه الواقعى فى بعض التطبيقات - على معنى الأيديولوجية - لا حدود لها ، فقد أصبح « شعرنا » المعاصر فى مصر مليئاً بالقضايا ولكنه خال خلواً شبه تام من الشعر .

« فى العاصفة » مجموعة أهازيج من الأتليشد الحماسية ، تعلن أن صاحبها

يمتلك ناصية قضية سياسية واجتماعية واضحة . ولكنها تتردد في أن تسمى صاحبها هذا شاعراً . فهو لم يعطنا قط نظرة عميقة إلى قصيته، لم يهيئ لنا الرؤية المضيقية للإنسانية هذه القضية ، لم يقنعنا أبداً بأخطر عناصر القضية وهو الصلوق : لهذا السبب جاءت « قصائد » المجموعة عبارة عن خواطر منظومة موزونة مقفاة ، خواطر ذهنية متفرقة هي في نظمها أقرب إلى طبيعة النثر ، فيها البناء المنطوق ، ومع ذلك تفتقد الوحدة الدينامية التي تصوغ رؤيا الشاعر كلا واحداً .

ولهذا السبب أيضاً انعدمت في هذه المجموعة القيمة الحقيقية لأيدولوجية الشاعر ، لأنها لم ترتفع قط عن مستوى الجزئيات الصغيرة إلى الكليات الكبرى . لم ترتفع عن المستوى السياسي والاجتماعي إلى المستوى الحضاري الأشمل . كانت « واقعية » بغير تعرف حميم إلى الواقع في أبعاده المختلفة وأعماقه البعيدة . جاءت قاصرة عن الإحاطة الشاملة للذات والعالم معاً . لم تعرف « الرؤيا » قط ، لذلك كانت « قضية » بلا شاعر ، وأيدولوجية بلا شعر .

• • •

ثم نقدم مثالا للشاعر حين يرتبط بلحدى قضايا الإنسان ارتباطاً شعرياً حقيقياً . أي أن الارتباط لا يحدث بين الإنسان الذي في الشاعر ، والقضية التي اختارها ، وإنما بين الشاعر الذي في الإنسان والقضية التي استلهمها . لهذا نجىء عملية الارتباط شعرية في الأساس ، لأنها علاقة صميمية بين الذات الشاعرة وأيدولوجية الشعر . والمثال الذي أقدمه ، هو الشاعر اللبناني يوسف الخال في مجموعته الأخيرة « قصائد مختارة »^(١) . وتصدر المجموعة قصيدة هامة ، تنبع أهميتها من كونها المفتاح الذي يهديننا إلى بقية الدلالات في عالم الشاعر . يقول يوسف الخال في قصيدته هذه تحت عنوان « الشاعر » :

كنن البقطة بالرؤيا وناه
شاعر كل المنى بعض مناه
تنزف البرقة من أنامه
ألم يعصر لللسان جناحه

منذ البداية يجب أن نلتقط أحوال الشاعر التعبيرية حتى نضع أيدينا على مكونات عالمه . فهو لا يعتمد على « الصورة » التقليدية المنسوجة من المراثيات المألوفة للعين . بل هو يحيل المعنى أو الدلالة إلى صورة من نوع جديد . فعلية التكفين والحلم والتزييف هي ألفاظ تصويرية في حد ذاتها ، ولكنها لا تكون مع غيرها صورة ما ، أو صورة بالمعنى التقليدي . الصورة هنا هي « الفعل » الناجم عن التقاء المسافة بين اليقظة والرؤيا فيما ندعوه بالحلم ، والتقاء الأمانى الغائبة بالأيام الأليمية فيما ندعوه العذاب . . . وهكذا يحيل الشاعر الصورة التقريرية المباشرة إلى فعل وصيرورة يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع ، بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية ، أو بين الأنا والآخر . فالأيديولوجية في الشعر كما أتصورها عند يوسف الخال هي تجاوز الأنا لنفسها في طريقها إلى الآخر . والطريق إلى الآخر بلا محطات تضج بالحماس المفتعل ، وإنما هي معاناة رهيبية للخروج من دائرة الفرد إلى رحابة الطبيعة ، من الشخصية إلى العالم . ولهذا ترتبط مقدمة قصيدة « الشاعر » بخاتمها ارتباطا ديناميا :

هو ذا الشاعر رمز الحق في

عالم ضل عن الحق وتاه

يصلب النفس ليفدى أنفسا

مرغت في شهوة الحس الجباه

فالقضية عند الشاعر شديدة الوضوح وهي أن المعاني العليا تمرغت في رحل هذا الزمان الشهوى ، والمطلوب من الشاعر أن يكون هو المسيح الجديد الذي يفدى بنقائه الأمل انحطاط القرن العشرين . إنك قد تتفق مع يوسف الخال — المفكر — أو تختلف معه في هذه النظرية ، ولكنك حتما ستعيش مع يوسف الخال — الشاعر — عذابات هذا الجليل ، وتستششق في عبير أيامه المضنية لوعة المعاناة العميقة لأعظم ما يمكن أن يتجاوب معه قارئ الشعر من أيديولوجية شعرية . فهو في قصيدته الرائدة « البئر المهجورة » يخطو خطوة أخرى في تلمس الجوهر الأصيل لهذه المعاني العليا التي يراها تتمرغ في أحوال عصرنا :

عرفت إبراهيم ، جارى العزيز ،
 من زمان . عرفته بترأ يفيض
 ماؤها ، وسائر الشر
 تمر لا تشرب منها ، لا ولا
 ترى بها ، ترى بها حجر

إن استخدام الرمز في هذه الأبيات هو خطوة جديدة في مجال التعبير الشعري عند يوسف الخال ، وفي مجال القضية الشعرية التي يحقق بها وجدانه على وجه الخصوص . الرمز هنا ليس جزئية مادية لمعنى ما ، ليس استبدالاً لصورة مادية بصورة مادية أخرى ، وليس تعويضاً عن دلالة روحية بدلالة روحية مماثلة . . . الرمز هنا قريب المثال للقارئ الصبور الذي يستجلي عالم الشاعر ورؤياه إذا هو تتبع الخيط الذي يربط قصيدته الواحدة ، ثم مجموع قصائده كلها . فإبراهيم هو البئر التي يراها البشر — عند يوسف الخال — كل يوم ، ومع ذلك لا يعبرونها التفاتاً . هذا الشيء الذي ينقص علمنا للارتواء ، لا بد أن صلة ما تربط بينه وبين هذا الشيء الذي يصنعه العالم وهو يرتقى في الوحل . لا بد أن هذه البئر الممثلة في شخص إبراهيم هي مجموعة القيم الروحية العليا التي يرفضها البشر ويجعل منها الشاعر صليبة الأبدى ، صليب الأحران . أى أن هذه البئر هي «الحق» الذي ضل عنه العالم ، وهذا الشاعر ينبها إليه مرة أخرى . ولكن ما هذه القيم؟

يجيب يوسف الخال :

وحين صوب العدو مدفع الردى
 واندفع الجنود تحت وابل
 من الرصاص والردى ،
 صيح بهم : « تفهقروا . تفهقروا .
 في الملاجأ وراء مأمن من
 الرصاص والردى »
 لكن إبراهيم ظل سائراً .
 إلى الأمام سائراً ،

وصدوره الصغير بدلاً المدى

« تقهقروا . تقهقروا .

في الملجأ وراء مأمن من

الرصاص والردى . . »

لكن إبراهيم ظل سائراً

كأنه لم يسمع الصدى

على التو يجب أن نذكر شيئاً هاماً . . هو أن إبراهيم أو البئر المهجورة هي الشاعر نفسه . فقد اتخذ موقفاً دفاعياً عن البئر . عن إبراهيم ، مد اللحظة التي عرفنا فيها البئر وإبراهيم . وربما يقال إن البئر هي مجموعة القيم الروحية الموهلة في القدم . ربما يقال إن الفكرة المسيحية هي التي يهتف الشاعر بالعودة إليها . . وربما — وهذا هو المهم — تختلف مع المفكر يوسف الخال في مدى صلاحية هذه الفكرة في دفع العالم عن أحوال القرن العشرين . ولكنني أعتقد أن البتلة الشعرى لهذه الفكرة هو الذي يمنح الشاعر يوسف الخال القدرة على جذب تماطنا معه . وقوة الجذب هي جماع أدواته في التعبير التي امتدت من اللمز إلى الحكاية الصغيرة إلى هذا الحوار اللذي الذي تفيض منه على حقيقة خطيرة ، هي أن إبراهيم يتقدم إلى الأمام بالرغم من الرصاص والردى وصيحات التقهقر ، ذلك أن إبراهيم يحقق — عبر هذا كله — ما هو أهم من الجسد والدم ، إنه يحقق قيمة القيم في حياة الشاعر . وأعني بها « الحرية » .

وقيل إنه الجنون .

يلعله الجنون .

الكنني عرفت جاري العزيز من زمان ،

من زمن الصغر ،

عوفته براً يفيض ماؤها ،

وصلثر البشر

تهرلا تشرب منها ، لا ولا

توى بها ، توى بها حجر

يصل الشاعر بهذه الخاتمة إلى ذروة « الإيمان » المستشهد في قضية القضايا ،
من أجل « الحرية » . ولعلنا ندهش حقاً كيف أنه لم يستخدم صورة تقريرية واحدة ،
ولا تعبيراً خطائياً واحداً ، ولكننا لن ندهش إذا تأكدنا أن القضية التي يدافع
عنها الشاعر دفاعاً حاراً لم تنفصل قط عن جوهر الشعر، عن بناء القصيدة، فهي
متمم لما تثيره من أخيلة وأفكار . الأيديولوجية هنا ، هي إحدى أدوات التعبير .
والحق أن منهج يوسف الخال في التفكير الشعري هو منهج موحد على طول
محاولاته ومراحل هذه المحاولات فهو في قصيدة « التوبة » يرتدى ثياب المسيح هكذا :

على جبل الصمت ، في موعدي

مع التائبين ، رفعت جيني

(ذراعاي مشدودتان إلى صخرة)

متى يا أبي ستعبر كأسى

متى يا أبي سأهبط دربي

إلى إخوتي : أمد إليهم جفوني

وأضحك عبر ظنوني

وأبكي ،

وأحلم ، أسند رأسي -

متى يا أبي ستعبر كأسى

وساد مع الصمت شيء

أتهويم أجنحة في السواد

أم القجر شق ؟

أرى شبحاً

إلهياً وأسمع وقعاً

كوقع خطاها :

أنا يا حيية أذكر طيباً

على قدي وشعراً ،

وأذكر كيف تفتح قلبي

فأحييت ميتاً ،
وكيف بجمك أسلمت نفسى
فأصبحت رمزاً ووعداً ،
وكيف لأحبك أحييت جارى
فأعليت شرفة دارى
وها أنا حى
وها أنا حى
(ذراعى مشدودتان إلى صخرة ،
حنينى شديد إلى إخوتى
يضمم فجر النهار جراحى .
شراعى طليق ويوى عريق كأمسى .
متى يا أبى ،
متى يا أبى ستعبر كأمسى ؟.

قلت إن منهج يوسف الحال فى التفكير الشعرى منهج موحد ، فهل هذا
يعنى أن قصائده كلها هى قصيدة واحدة ؟ أجيب بنعم ولا . نعم هى قصيدة
واحدة من حيث الجوهر الأيديولوجى الذى يعيش فى حناياه الشاعرة ، ولا لأن
هذا الجوهر تتنوع زواياه وتعدد تجاربه . وبالتالى فكل قصيدة ليوسف الحال
تضيف شيئاً جديداً إلى هذا الجوهر ، فهو يفتنى بكافة الأبعاد التى تنطوى
عليها التجربة الجديدة . إنه فى هذه القصيدة مثلاً ، يستلهم شخصية المسيح
فى موقف محدد هو اعتراضه واحتجاجه على «الآب» حين ترك تلاميذه قبل
الصلب وذهب إلى بستان جثيمانى فركع قائلاً : يا أبى ، إن شئت فاعبر عني هذه
الكأس . والشاعر يمزج هذا المشهد بمشهد آخر للمسيح وهو يخاطب مريم المجدلية
التي غسلت قدميه وشعره بالطيب . ثم يمزج هذان المشهدان بثالث هو إحياء
المسيح لأحد الأموات . القصيدة تبدو إذن كما لو كانت تباراً شعورياً دافقاً
بالصور الجانبية التى تشحن صلاة الاحتجاج بالأمل فى النجاة . والشاعر لا يربح

تجاوبنا بأن يقلف بالنتيجة في وجوهنا . إن الآب لم يسأل عن ابنه وقدمه إلى الصليب ، وهو يدعنا نحن نفكر في هذه النهاية التراجيدية ، لنربط بينها وبين البداية التي قرر فيها أن العالم قد ضل عن الحق وتاه ، وأنه — أى الشاعر — جاء ليصلب من جديد فدية عن خطاة العصر . علينا أن نربط أيضاً بين هذه النهاية من جانب ، وبين القضية التي تعيش في وجدان الشاعر وترتعش لما وجداناتنا تجاوباً ، قضية الحرية . فالمسيح في تمرد هو نموذج الإنسان الحر . والمسيح على صليبه هو فداء الحرية . والمسيح — عند يوسف الخال — هو الحرية . هكذا يمتزج الرمز بالأسطورة بالحياة ، فينجلي البناء الشعري عن أيديولوجية رفيعة للشاعر.. تتجاوز برفعها حدود القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية إلى آفاق أخرى لا تحد .

إن يوسف الخال حرص أبليغ الحرص على ألا تتحول تجربته الشعرية إلى المستوى السياسي أو الاجتماعي لمعنى « الأيديولوجية » السائد على إنتاج الكثيرين من شعراء جيلنا . المعنى الذي تنفصل به الأيديولوجية عن الشاعر لتصبح قيمة خارجية لا علاقة لها بالبناء الشعري فيتضح التمزق والعري الكامل من أية قيمة روحية أو شعرية على السواء . يبدو حرص يوسف الخال واضحاً في قصيدته « المجد للثلاثة » :

المجد للرغيف يستدير
قمرأ ، يقدم النعاس
للجفون ، للجياح كذبة
عريضة
سلى من السماء

إذا كان الخبز هو المهدف النهائي فهو مجرد كذبة . أو هو كذبة لأولئك الذين يطمعون فيما هو أبعد من الرغيف .

هذا ما يقوله يوسف الخال وهو يصوغ قصيدته صياغة مباشرة من حيث المظهر الخارجي . ولكن صورة الرغيف الذي يستدير كالقمر فيخدر الجياح كما خنر المن والسلى بطون بني إسرائيل ، فلأنها تضع أيدينا على أحد أسرار العملية الشعرية

وقبل أن أنقل إلى هذا الجزء من الحديث عن « الأيديولوجية والشعر » ، أريد أن أسجل وأوضح :

● إننى أرى فرقاً هاملاً بين ما ندعوه بالشعر الذاتى الذى يصوغ تجربة خاصة بالشاعر ، وبين الشعر الذى يجعل من القضية العامة قضية الشخصية . الشعر من النوع الأول نصفه بالذاتية بمعنى أن التجربة التى يعالجها لا تخرج عن دائرة المصوم الفردية للشاعر . والشعر من النوع الثانى يعالج قضايا عامة خاصة بوضع الإنسان فى المجتمع أو الكون بأسره ، ولكن الشاعر يصوغ هذه القضية العامة أو تلك من خلال تجربة شخصية . حينئذ يصطنع لنفسه ما دعوته بهمة الوصل الفريدة بين وجدان الشاعر والعالم المحيط به . أو كما قلت مرة أخرى من أنه يحول القضية من مستواها السياسى أو الاجتماعى المباشر إلى المستوى الشعرى المنفرد . أى أنه الفكرة السياسية أو الاجتماعية لا تصبح مجرد هيكل عقائدى أو نظرى أو إخبارى ، وإنما تتمتع بوعى الشاعر ولا وعيه وثقافته والمناخ الاجتماعى الذى يعيش فيه وخبراته الجمالية فى استخدام أدوات التعبير . ثم تتحول بعد هذا الامتزاج الحار إلى تجربة شعرية بعد أن كانت تجربة اجتماعية أو سياسية أو نفسية ، فحسب .

● وأنا لا أفاضل بين الشعر الذاتى بمعناه الأول ، والشعر بمعناه الثانى ، وإنما أقول إن خطورة النوع الثانى تكمن فى تلك العملية المعقدة التى تتمتع فيها القضية العامة بالتجربة الشخصية . إذ لو أن الشاعر اقتصر على القضية العامة — لواجب اضطرارى فى إحدى المناسبات — لتجرد عمله الشعرى من سمات الأصالة والصدق ، ولأهدانا مجموعة من الأبيات المنظومة الباردة . وهذا — فيما أعتقد — ما ندعوه جميعاً بالرؤية السطحية ، أو الرؤية من الخارج .

● على ذلك لا مجال للقول بأن حق النقد مقصور على التفرقة بين ما هو شعر وما هو غير ذلك ، فتلك مهمة يسيرة إذا وجد الشعر بالفعل . فالأهم أن نتجاوز تلك الخطوة إلى ما هو أبعد منها ، فتسائل : عم يعبر هذا الشعر ، وهل ثمة علاقة بينه وبين مرحلتنا الحضارية الراهنة ؟ والمرحلة الحضارية أو الإطار الحضارى من التعبيرات الأكثر شمولاً عن التجربة الفنية ، إذ الاقتصار على المرحلة الاجتماعية أو المرحلة السياسية هو انتقاص لكثير من عناصر الحياة الأخرى المشاركة فى بناء

الإنسان ، وهو تبسيط لمشكلات عالمنا يبلغ حد الابتذال ، وهو تعميم لقضايا لا تقبل التعميم .

● وأود أن أعترف بأن اهتزاز الكثير من القيم الفنية في حياتنا الأدبية يجعل من أمر « المصطلح النقدي » موضوعاً جديراً بالاهتمام . فنحن نتخلى عن الكثير من المصطلحات الشائعة والتقليدية أمام تغير الأرض التي بنيت فوقها تلك المصطلحات . وليس لدينا من التراث النقدي العربي ما يحميننا من الزلل في التعبير ونحن في مفرق الطرق أو في مراحل الانتقال . كما أننا لم نبلغ درجة ما من التماثل مع الأدب الأوربي الحديث بحيث يستطيع المصطلح النقدي الأوربي أن يكون حلاً للمشكلة . إننا ولا ريب نعاني تمزقاً مريعاً في موقفنا المبلبل هذا . إلا أنني شديد الإيمان في أن تجربة الصواب والخطأ هي التجربة الوحيدة الأصلية التي يخوضها الفنان والناقد معاً بحيث يصلان في تعاون وثيق إلى شاطئ واضح .

* * *

وإذا كنت في الجزء السابق قد آثرت اختيار الشاعر يوسف الخال كنموذج للفنان المرتبط بقضية ما ، فإن هذا الاختيار لا يعنى مطلقاً أنني أوافق الشاعر على أيديولوجيته التي عبر عنها في شعره . ذلك أنني لا أرى في الفكرة المسيحية - قديماً وحديثاً - أي مضمون تقدمي يمكن له أن يشد عالمنا إلى مستقبل مضى . ولكني أردت القول : هذا شاعر مسيحي استطاع أن يجعل من أيديولوجيته شعراً . وهذا بعينه ما يقوله ماوتسي تونج في كتابه المترجم للعربية « مشاكل الأدب والفن » فهو يدعونا بصراحة وجراحة إلى التعرف على أسلحة الأدب البرجوازي التي ينفذ بها إلى قلوب الناس حتى تتمكن من استعارة هذه « التحف » على حد تعبيره - قاصداً الأشكال والقوالب الفنية - واستخدامها في صياغة المضامين التقدمية والثورية . ولست أقول إن يوسف الخال من أصحاب « التحف » التي أشار إليها ماو ، ولكنه يجيد صياغة أيديولوجيته (وهي العودة إلى الفكرة المسيحية) شعراً . وهذا لا ينفي أن هناك شعراء حملوا راية التقدم الاجتماعي والسياسي في بلادنا ، وكان شعرهم شعراً أولاً وقبل كل شيء . غير أنهم وصلوا إلى هذه المرحلة العالية من الامتزاج العميق بين القضية العامة والتجربة الشخصية من خلال المعاناة

الأصيلة لتمثل مجتمعهم بل حضارتهم تمثلاً أميناً . ولم يتم لهم ما وصلوا إليه دفعة واحدة ، وإنما على مراحل متتالية . وسوف أضرب هنا مثلاً بثلاثة من الشعراء المصريين الجدد : محمد عفيفي مطر ، كمال عمار . محمد إبراهيم أبو سنة . فبالرغم من أن هؤلاء الثلاثة من أحدث الأصوات الفنية في شعرنا ، فإنهم جميعاً يشتركون في سمة واضحة هي التطور من مرحلة الرؤية السطحية أو الرؤية من الخارج ، إلى ذلك الامتزاج العميق الحار بين الداخل والخارج . وأكرر أن هؤلاء الثلاثة ليسوا إلا « مثلاً » أضربه للتدليل على ما أقول . وقد كان اختياري لأحدث الأجيال الذي ينتمون إليه نابعاً من إحساسى القوى بأن التطور لم يعد مقصوراً على أسماء بعينها بل إنه شعار المرحلة كلها . فبذ سيع سنوات كان محمد عفيفي مطر يكتب تحت عنوان « الديك الأخضر »^(١) :

أرض بلادى يسقيها نهر دفاق
سيال المنبع منذ التاريخ الطفل
يسقى بدماء الشهداء
أرض بلادى
ويفتح فى الأرض عروقاً
نفثا حب وبطولة
كى ينمو زهر الحرية
فى أرض المجد السمراء

ولا ريب أننا نحس بالطاقة الشعرية التى يمتلكها محمد عفيفي مطر فى هذه الأبيات ، ولكننا نحس فى نفس الوقت أن هذه الطاقة تبددت فى محاولة صاحبا أن يقدم المعنى المباشر فى اللفظة المباشرة . . ومن ثم تفقد القصيدة قدرتها على الإيحاء والتعمد فى وجدان المتلقى ، بعد أن تلقف ذهنه الفكرة فى برود العقل . ذلك أن التركيب اللفظى فى بناء القصيدة قد خلا من حرارة التجربة ووهجها والاتفعال بها على نحو يبعد بين الفكرة الإنسانية النبيلة التى يعالجها الشاعر ،

(١) هذه القصيدة نشرت فى مجلة الشرقى عددها الثالث ١٩٦٤ ، ولكنى عرفت من الشاعر أنه كتبها

وبين، استعملاته القلبي للاستجابة الشعورية لها . فالأرض التي يسقيها النهر الدفاق
لا تستدعى من الصور الوجدانية في باطن الفنان سوى أن هذا النهر يتدفق منذ الأزل .
وهذا أقرب ما يكون إلى التداعي اللفظي المتفق مع « المألوف » للعين السطحية .
لهذا يستمر التلاعب في مباشرة صريحة مهما استمد الشاعر من جزئيات حياتنا
اليومية صورةً تكسو المعنى التقريرى هكذا :

ورأينا الديك الأخضر
يكسوه الفجر الملتقط
بغلائل من ملح أبيض
وشاح الزيتون الأخضر
فأتلقت عين نجمة
والتمعت أصداف الخلب
وترقرق ذهب المنقار
وهنا بجناح الزيتون
من فوق سطوح نعسانة
وتهادى في الأفق نشيده :
فلتجأ الأرض السمراء
عاشت بربيع الحرية
وليحيا الزيتون الأخضر
وليحيا سلم البشرية

كل الصفات التي أسبغها الشاعر على صورة الديك الأخضر لا تنبثق عن
مشاركة الإنسان - الذي في الشاعر - لقضية الحرية والسلام ، وإنما كان الديك
الأخضر بمثابة وسيلة الإيضاح التقريرية أو السلم الذي اعتلاه الشاعر ليخطب
فيها ويهتف . لا يعني هذا مطلقاً أن الفنان لم يكن مؤمناً بقضية البشر على هذه
الأرض ، وإنما يعني أن هذه القضية لم تعثر لنفسها على همزة الوصل الفريدة
بين وجدان الشاعر وعالمه ، لم تعثر على التجربة الشخصية التي تلتقي مع القضية
العامة في امتزاج حار عميق . وهذا نقيض ما نلاحظه على أحدث مراحل تطور

محمد عفيفي مطر ، كما نرى في قصيدته «الجوع والقمر» .

في هذه القصيدة يستلهم الشاعر تجربة القرية مع الموت . وفي أربعة مقاطع يحاول أن يجسم الدلالة الاجتماعية للموت . فهو في المقطع الأول يحيي أموات القرية من قبورهم ليروا الصبية المتوحشين الذين تخلعت أظفارهم في الأرض بحثاً عن جنور مية . حتى إذا سمعنا هذا الهتاف «لقد جاع الصغار» لم نسمع صرخة ساذجاً فوق منبر ، وإنما نستمع إلى صوت الرياح التي نادى بهذه الكلمات لتوقظ غفوة الموتى :

«فانشق في ليل القرى صمعت القبور
هبت هياكلهم من الأرض البوار
وتحلقوا حول القرى
أسوار عظم في بقايا من كفن
جاسوا خلال الدور ، ساروا في الحقول الخالية
نادوا فرد صدى أبح في الظلام
نادوا ، بكوا ، شقوا الجيوب البالية
لا شيء يأكله الصغار
فارتك عباءتك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذرة
بعض الذرة
بعض الذرة»

بلأ الشاعر إلى تجسيم «القضية» في خيالاتنا ووجداننا ، فأحالتها من المستوى الفكري المجرد «مشكلة الجوع» إلى المستوى الفني المكثف ، وهو التصور الفانتازي بأن الرياح أيقظت الموتى ، وأن هؤلاء استجابوا لندائهم فشقوا ثيابهم وخاطبوا القمر أن يسرق للصغار بعض الذرة .

هذا التصور الخيالي لا يعث برصيدنا الوجداني من ميراث الصبا ، بل هو يتكئ على ميراثنا القديم من خيالات وأوهام ، لينفذ بعدئذ إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فالموتى والرياح والقمر والذرة ، كلها من مفردات الحصيلة الوجدانية

التي تربطنا بالقرية والطفولة . ومنها ينطلق الشاعر إلى تعميم هذه اللغة الخاصة على المجتمع الذي يعيش فيه . وحينئذ لا يضطر مع التعميم أن يجرّد القضية الاجتماعية العامة ، بل هو يبادر إلى تجسيدها في تلك التجربة الشخصية الفذة . وحينئذ أيضاً يتنى التناقض الظاهري بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، أو بين الإحساس الخاص بالشاعر ، والإحساس العام لهماهير المتلقين . يتنى هذا التناقض لأن همزة الوصل الفريدة بين وجدان الفنان وعالمه لم تمسها يد الزيف والافتعال ، بل جاءت تعبيراً أصيلاً عن « شيء ما » يربط القصيدة بقارئها . تستمد همزة الوصل هذه أصالتها من كونها ليست شعاراً أو كليشياً ، ولكنها صياغة فريدة للتجربة الشخصية المكثفة للقضية العامة . إنها جوهر ذلك الامتزاج الحار العميق بينهما . لهذا تعانقنا تجربة الفنان بجملة تعادل قوة ذلك الامتزاج ومقدار تلك الأصالة . فعندما يقول محمد عفيفي مطر في خاتمة قصيدته :

« الموت يمشى في القرى
خطواته في الريح جسر لا يرى
يمشي بطيئاً . يخلع الأكام . يرى توبه فوق الفضاء
أنفاسه دارت لتطيق كل مصباح مضاء
فجرى إليه الصبية المتوحشون
لأذوا برجليه فغمغم في صفاء
ناحوا له . . فجثا وغمغم وابتسم
وأضاء في عينيه مصباح الألم
صاحوا به : هذا قمر
فمشى بهم . . خطواته في الريح جسر لا يرى
ألقى عباءته عليهم وانتفض
لم يشعروا بالموت وهو يطير في جوف السماء
رقصوا بكفيه وناذوا : يا قمر
هبنا الذرة
هبنا الذرة
هبنا الذرة . . »

تستقر التجربة في أعماقنا استقراراً مريحاً وقلقاً في آن واحد . هو استقرار مريح في إطار « الحدودية » التي تجعل من الموت ، الأب الوحيد الخافي على الصغار ، والتي ترغب الأطفال على اللجوء إلى كافة الحلول إلى أن يصلوا في نهاية المطاف إلى الحل الأخير والنهائي في أحضان الموت . وهم لا ينسون أثناء طيران الموت بهم أن يهتفوا بالقمر أن يهبهم الذرة . . وهذا ما أدعوه بنفاذ الشاعر إلى الآفاق الرحبية ، فالجياح من الأطفال قد ماتوا فهم لن يروا الذرة ، ولكنهم يطلبونه في لحظاتهم الأخيرة لبقية الأطفال الذين لم يموتوا بعد . وهذا هو القلق الذي تبثه القصيدة في قارئها ، فالمشكلة لم تنته تماماً لأن الموت ليس حلاً ، والشاعر لا يقدم الحل ، إنه يتركني ويتركك لتفكر معاً في هذا الحل . وهذا هو الفرق بين القلم الذي يتنل كلمات رائحة مثل الاشتراكية والثورة ، والفنان الذي يحترم هذه الكلمات فيدعني معك تفكر فيها بحرية . النوع الأول يفقد طريقه إلى تكويني العاطفي لأنه لا يخاطبني بلغة الوجدان ، ومن ثم لا تستقر « معانيه » في ذاكرتي إلا في لحظات تلاقى له ، وبالتالي لا يحفزني على الاندفاع في الطريق الذي يريده لي ، فهو يخسر جميع أهدافه « الثورية » كأصحاب النبات الطيبة الذين لا يملكون شيئاً سواها . كذلك فإن هذا النوع لا يخاطب عقلي أيضاً . ذلك أنه — في الإطار الشعري من حيث الشكل — لن يعطيني المبررات الذهنية التي تخبرني بين رفضها أو الاقتناع بها . إنه يكتفي بإشارات سريعة كالبرق : الاشتراكية ، الفقر ، المجتمع ، الثورة . . . ومطلوب من المتلقي أن يكون مجرد « جهاز استقبال » آلي ، يقبل الأمور بلا مناقشة أو جدل . إن الشعراء التابعين لهذا المفهوم بعيدون كل البعد عن روح الاشتراكية وعقل الثورة . لأن الاشتراكية ترفض المسلمات وتعاين التجربة ، ولأن الثورة ليست مجموعة من الأوامر المتعالية على أفهام الناس واحتياجاتهم .

ووفق هذا المنهج في التعبير الشعري ، كان محمد إبراهيم أبو سنة يردد في إحدى مراحل تطوره « مرثية شهداء الجزائر » :

« ما أروع أن تغدو بعض الأجيال البعض

رقدوا مليون صديق تحت الزيتون »

أو يقول في «أغنية لحاجارين» :
«من حقول الدرجس الأبيض تأتى بالرخاء
سيعيش الحلم في كفك نبأ من سناء»
....و «أغنية لفيدل» :
«جاء إلى كوبا كالיום المطر
أعطى بسمته للحقل المحذب فاخضر
فك عن الصخرة كوبا
كأن حبياً فك حبياً
حررها . . كوبا بين البحر زجاجة عطر
وحبيبان على ضفة نهر
ذابا في لحن مصر
في عرب الأطلنطي عاشق
صارت كوبا بين يديه حدائق
وأنا جئت أغنى لحن الحرية» .

إن الخطر الحقيقي الناجم عن هذا المنهج في التعبير الشعري . هو أن تناقضاً
جوهرياً ينشأ في قلب التجربة بين «التعميم» و «التجريد» . فالشاعر هنا لا يستخدم
«التجسيم» إلا في القليل النادر . أو هو يستخدمه في جزئيات ثانوية بالنسبة
للمحور الرئيسى في القصيدة . والتجسيم هو الحيلة الفنية الوحيدة التى تلغى لتناقض
بين العام والخاص في البناء الشعري . فعندما تتحول القصيدة إلى معادلات ذهنية
ترصد فداء الأجيال لبعضها البعض ، أو أن جاجارين سوف يأتى بالرخاء من
حقول الدرجس ، أو أن كاسترو سيحول كوبا إلى حدائق . . عندئذ يجب أن
نتخيل المأزق الأيديولوجى الذى يمكن للشاعر أن ينزلق إليه إذا انطلق تفكيره
من التصور المثلث لدور الفرد في التاريخ ، أو التصور الميتافيزيقي لمعنى التطور
والثورة . فقد كان التجسيم الفن لما يهدف إليه الفنان من مشاركة في أفراح عصر
الفضاء وتورة كوبا وانتصار الجزائر ، كهيلاً بأن يحول دون التردى في هذا الخطأ .
فالتجسيم هو الذى يحيل القصيدة إلى ما يشبه الأسطورة التى لا يعنىها في شيء

المنطق الخارجى ، بقدر ما تستطيع أن تتسلل إلى وجداننا وتصوغه وفق ما تشاء قصيدة الشاعر . وهذا ما يمكن أن نلمحه فى أحدث مراحل تطور محمد إبراهيم أبوسنة . فى قصيدة له تحت عنوان « الدمة والسيف » يقول :

« أن نقاتل فى منتصف الليل
أن لا يجد الموتى فى هذا الدغل
من يبكيهم أو يتلو لهم الصلوات
أن تصبح كل طقوس الحقد شعار العالم
أن تتحجر كل اليبسات فى وجه ظالم
أن يتآكل فى الظل جميع الضعفاء
أن تنمو عاصفة سوداء
تستقبل ميلاد الأطفال
أن ينحل عناق العشاق
كى تنمو أجنحة الخوف
لا شيء سوى الدمة والسيف
هذا ميراث الأجيال
الدمة والسيف » .

لا شك أننا نستطيع أن نحصى مجموعة من الأخطاء التعبيرية فى هذه القصيدة ، كتكرار حرف « أن » فى مقدمة معظم الأبيات حيث يتسبب فى كسر بعضها من ناحية ، وصياغة المقطع فى إطار شبه منطقي يعتمد على الأسباب والنتائج من ناحية أخرى . كذلك هناك بعض التعبيرات مثل « طقوس الحقد » و « أجنحة الخوف » تخرج بالقصيدة عن جوها الأسطوري الذى يخلق منها كلا واحداً غير مفتت إلى أجزاء يمكن « تعاطيها » على حدة . إلا أن هذه الأخطاء تكتسب طبيعة خاصة تختلف كميئاً عن أخطاء المرحلة السابقة . فالخطأ الأكبر فى الماضى هو أن البناء الشعري ككل يعوزه مادة اللحام القابضة على أجزاء القصيدة كلها ، الأجزاء النغمية أو التصويرية أو الفكرية على حد سواء . وهذا ما أدعوه بالوحدة الدينامية فى العمل الفنى . أما أخطاء المرحلة الجديدة ، فهى

تلك الهفوات الصغيرة التي تفلت من كل شاعر مهما بلغ درجة عالية من النضج في الأداء الشعري . ولكنه تلافى نهائياً ذلك التفت في بيان القصيدة ، وأصبحت الوحدة الداخلية العميقة هي الأساس الذي ينشأ عليه تجربته الشخصية وقضيه العامة ، معاً . وهكذا يستقل في قصيدته « السر » عملاً شعرياً متكاملًا . في هذه القصيدة يراوح أبوسنة بين الإطار النغمي والصورة الفكرية - إن جاز التعبير - في. تناسق وطبقي أصيل . ذلك أنه يستلهم « شيئاً ما » يربط بينه وبيننا برباط وثيق ، لا يكشف عنه طوال القصيدة ، ولكنه يتمدد في وجداننا بلا وعي ما . . فالشاعر يستخدم موسيقاه وصوره الفكرية المتعددة في التأكيد على أن ثمة « شيئاً » يصل ما بين أحاسيسه ومشاعرها :

« في صمت احمل كفنك

وادخل قدرك

لا غيرك

سوف يصلى من أجلك

لا غيرك »

وتتنوع الصور من المدينة ذات الصوت المبحوح والزمن الذي توقف عند منتصف الليل ومناذيل العشاق التي تمزقت على سور حديقته لأن الإبحار محال ، إلى أن يقول في لوعة :

« لا أحد يفك بروميثيوس الموثوق

لا أحد يشير إلى الميناء

الأحباب افترقوا دون وداع

الأحباب اجتمعوا دون عناق

فإذا جاء حديث الأشواق

ابتلت جبهتهم

حتى تنفذهم

كلمات نفاق »

هكذا يصور الشاعر سره وسرنا من زوايا عديدة وفي أوضاع مختلفة ، يشدها
النغم الأسيان إلى بعضها البعض ، ويتخللها المحور الفكري الواحد كخيوط أثرى
لا يرى ، ويحيطها الامتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة
بسياج من التعاطف والاستجابة لدى الملقى . ذلك أن « السر » هو همزة الوصل
الفريدة بين وجدان الشاعر وعالمه ، أو بينه وبيننا . فحن نرتبط به وبسره
تلقائيا ، ولهذا يغتنى وجدانا به مع القصيدة في صورة عفوية . . دون أن يذكر
كلمة « الحرية » أو « الثورة » مرة واحدة . وهو — بهذا المنهج في التعبير الشعري —
يحقق لقصيدته سبل التجاوز والتخطي . فالقصيدة التقريرية المباشرة تناديننا الآن
في هذا المكان ، أما قصيدة « السر » وأمثالها ، فتعيش معنا ومع غيرنا ، الآن
وكل آن .

فالقصيدة التقريرية المباشرة مثل « يا بلادي » التي كتبها كمال عمار ١٩٥٧ ،*
والتي يقول فيها :

« يا بلادي

يا بلاد المعجزات

والبطولات العتيقة

أى أيام مجيدة

عشت فيها يا بلادي »

أوالقصيدة التي تلاحق صاحبها كاللغة « عد يا بكسون » :

« سبحانك

سبحان المعطى

يا خالق حلف الأطلنطى

ليجرب فينا أسلحته

أى مروة

بل أية أخلاق حرة

معذرة

إنا كرماء
لكننا لسنا بلهاء
والمؤمن لا يلدغ أبدأ
من جحر أكثر من مرة
وأنا مؤمن
عد يا نكسون »

في أمثال هذه « القصائد » لا يبقى منها سوى الشعر السياسي والخبر الصحفي .
والشعار محدود بالزمان والمكان ومقصود على أصحاب اللغة السياسية . والخبر أيضاً
محدود بالزمان والمكان ولا يعنى قراء الصحف لأنهم سيقربونه في صحفهم بتفصيل
أكبر . في أمثال هذه « القصائد » أيضاً موضوعية الشعر والخبر . الموضوعية التي
تباعد بين المادة وصاحبها ، فقضية « البطولات العتيدة » ومشكلة « مستر نيكسون »
من القضايا والمشكلات العامة . ولكن شاعرنا لم يصنع حيالها شيئاً سوى أنه
« أحاطنا علماً » بأنه يعيش في بلاد البطولة . وأن أخلاق المبعوث الأمريكي
ليست فوق الشبهات ! وليس هذا هو الشعر ، لأنه يفتقر أولاً إلى تلك العلاقة
الجمهوريّة الحميمية بين الكلام المكتوب وقائله . يفتقر إلى همزة الوصل الهريدة
بين وجدان الفنان وعالمه ، يفتقر إلى التجربة الشخصية .

ذلك الشاعر يختلف عن كمال عمار عام ١٩٦٣ حين يقول في قصيدته
« عودة أرميا » :

« إن جاءكم فلا تصدقوه
واغلقوا نوافذ الأذن
دعوه وحده يطن
لا تندبوا وتحزموا المتاع مثلما فعلت
مهما يكن !
إن صح أن يوم نوح في الطريق .
فابنوا له سعيمة النجاة

يا ويلتى
نسيت ، ليس عندنا خشب
فعامنا الذى ذهب
البرد فيه أهلك الأشجار »

هنا يتحول الشاعر إلى تجربة صادقة أصيلة . معيار الصدق والأصالة فيها ، هو ذلك السيج التلقائى المحكم من الانفعالات . فذلك المقطع الرئيسى من القصيدة « وهى تتضمن ثلاثة مقاطع » يتكون من ثلاث نغمات أساسية أيضاً : الأولى هى التحذير من قادم ربما يجيء ، والثانية هى الطوفان المحتمل ، والثالثة هى عام الجليد . والثلاث نغمات تتداخل فيما بينها على نحو يشى بأن كلا منها يمكن أن تحمل مكان الأخرى . فالقادم « الكذاب » هو الطوفان ، وهو أيضاً عام الجليد . هذا التداخل من شأنه أن يبلور المحور الذى تدور من حوله أبيات القصيدة . فالشاعر يلصق بذلك القادم مجموعة من الصفات يعبرها هنا وهناك ، مرة فى يوم نوح وأخرى فى هلاك الأشجار ، وهكذا يعمد الشاعر إلى الابتعاد عن كافة مظاهر المباشرة والتقريرية — حتى تلك المظاهر المحتملة — لأنه يتغنى أن يعثر على مشاركة من المتلقى فى الكشف عن طبيعة ذلك « الشيء » الذى تستهدفه القصيدة . الشيء الذى يتوسد فى أعماقنا دون جلبة أو ضجيج . إن الشاعر على ثقة من أن هذا الشيء مولود فى نفوسنا ، فهو لم يفعل سوى أنه ألقى بحصاة لتحرك الماء الراكد . وهكذا يشارك القارئ فى عملية الخلق ، لأن الفنان لا يتعالى فوقه من أحد المنابر ، ولأن الفنان لا يأتى إليه بعضام مهترئة لهيكل من الفكر المجرد . بل إن الشاعر والقارئ معاً — فى هذه القصائد — يشتركان فى بحث دائب عميق ، عن جوهر التجربة التى تستاقى فى وجدانها : الأول يتلمس كيان التجربة فيما ندعوه بعملية الخلق ، والآخر يتمثل هذا الكيان بكل ذرات دمه ، وهذا ما ندعوه بإعادة الخلق .

إن تطور الشاعر من مرحلة المباشرة والتقرير والعتاف ، إلى مرحلة التجربة الصادقة الأصيلة هو تطور من مرحلة الرؤية السطحية أو الرؤية من الخارج إلى مرحلة الامتزاج الحار العميق بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، أو مرحلة

اكتشاف همزة الوصل الفريدة بين وجدان الفنان وعالمه

لهذا يتعين علينا أن نفرق — بلا أدنى تردد — بين شعراء متطورين كـ محمد عفيفي مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وكمال عمار وأمثالهم، وبين شعراء جامدين كـ حسن عباس صبحي وكيلايى سد وأمثالهما . هذا الفرق بين الجمود والتطور . هو الفرق بين الرؤية السطحية والرؤية العميقة ، وهو الفرق بين الشاعر المزيف والشاعر الأصيل .

الفصل السابع

غربة الشاعر الحديث

١

منذ أكثر من عشر سنوات ، صدرت للشاعر المصرى عبد الرحمن الشرقاوى ، قصيدته الطويلة «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» . ومنذ سنوات قلائل أيضاً صدرت الترجمة العربية لقصيدة الشاعرة الرومانية ماريا بانوش «إليك أمريكا أتحدث» والتي نقلت إلى العربية تحت عنوان «من أم رومانية إلى أمريكا» . ولا شك أن المترجمين المصريين - توفيق حنا ومحمد طلبة إبراهيم - كانا متأثرين إلى حد كبير ، بالعنوان الذى اختاره الشرقاوى لقصيدته .

وإذا كانت الأحداث هى التى قاربت بين القصيدتين ، بالإضافة إلى الوحدة الفكرية التى تجمع بين الشاعرين ، فإن هذين العاملين الأساسيين هما اللذان يدفعاننى الآن لتقييم هذا الشعر . خاصة وأن مأساة الشعوب مع الاستعمار ما تزال كما كانت منذ عشر سنوات أو يزيد ، هى المأساة الرئيسية التى توجه كفاح الإنسان المعاصر . فبالرغم من أن بلاد الشاعرة الرومانية تبنى الاشتراكية ، كما أن بلاد الشاعر المصرى فى الطريق الحتمى إلى الاشتراكية ، بل إن أكثر من ثلث العالم قد نقض إلى الأبد غبار الأنظمة الاستغلالية . إلا أن الاستعمار ما يزال رايضاً فى بقاع كثيرة من العالم يهدد كل لحظة مكاسب الشعوب التى تحررت حديثاً ، أو منذ وقت طويل ، على السواء .

لهذا كان شعر ماريا بانوش وعبد الرحمن الشرقاوى ، شعراً حياً صادقاً إلى يومنا هذا . على أن حيوته وصلته وحرارته لاتبع من أنه يعالج هذه القضية فحسب ، وإنما لكون هذه القضية عثرت على أدوات التعبير الملائمة لصياغتها . ومن قبل أن تمر على أدوات التعبير كانت قد اكتشفت ما هو أهم وأكثر خطورة ، أعنى «العاطفة الإنسانية العميقة» التى ينطوى عليها قلب الشاعر إزاء القضية

التي يعيشها بين جوانحه . هذه العاطفة التي توجه بصيرته الفنية إلى أدوات التعبير الناجحة في امتصاص خلجات نفسه وأهازيج روحه ، بحيث إننا — نحن المتلقين — نحصل في النهاية على عمل فني صادق ، معيار صدقه ما نستشعره فيه من نبض ، وبمعنى آخر نقول إن هذا المعيار هو مدى التكافؤ بين ما يحسه الفنان من عواطف ، وما يعبر بواسطته عن هذه العواطف .

لست أقصد إذن إلى عقد مقارنة بين الشرقاوي وبانوش ، وإنما وددت أن أقول إن شعرهما — وشعر غيرهما — قادر على البقاء طالما أنه كان شعراً صادقاً . وهو قادر على الانبعاث بين وقت وآخر ، كلما كانت القضية التي يقوم بتوصيلها إلى وجداننا ما تزال تنفث ضرامها في نفوسنا . ونظرة عاجلة إلى ما يحدث في فيتنام ، تدعنا نجزم بأننا نستطيع أن نرسل من جديد رسالة الأب المصري ورسالة الأم الرومانية إلى الرئيس الأمريكي وكل رئيس استعماري في العالم الغربي . ربما يتطلب الأمر أن نلخص جملة من هنا وعبارة من هناك ، لجرد أن الصورة قد تغيرت قليلاً ، ولم يعد « ترومان » إلهاً بيده وحده دمار العالم ، ولم تعد « أمريكا » وحدها هي الحاكمة بأمرها على أسلحة الفناء . لقد تبدلت الصورة قليلاً .

وسواء رغب الغرب الاستعماري في السلام — أثناء المعارك الانتخابية ! — أو حاول أن يستعرض عضلاته في الحروب الصغيرة ، فإننا نعلم جيداً أنه ليس نمرًا من ورق ، ولكنه نمر حقيق له أنياب ذرية . ولهذا كان شعراء الحرية والسلام هم أصدق الشعراء تجاوباً مع المأساة الإنسانية المعاصرة . وليست الصورة الشاملة للعالم هي وحدها التي تغيرت ، بل انعكس هذا التغير على الصور الصغيرة المركزة التي عبر عنها الشعراء فيما مضى ، فلم يعد عبد الرحمن الشرقاوي طويلاً في باريس يكتب رسالته إلى الرئيس ترومان ليتغنى بها شباب العالم في برلين ، بل أصبح يستطيع أن يرسل صوت الحرية والسلام من أرض بلاده التي تغيرت صورتها بدورها فلم تعد سجنًا للأحرار ودعاة السلام ، بل أصبحت في طليعة البلدان الحرة والداعية للسلام .

أقول ذلك لأننا سنصادف في قصيدة الشرقاوي أبياتاً تصور مصر قبل ثورة يوليو ، حيث كانت كلمات الحرية والسلام والتقدم تعني السجن والنفي والتعذيب .

وحيث كان يتحتم على شاعر كمبد الرحمن الشقراوى أن يصمت فى بلاده أو أن يتشرد خارجها إذا أراد الكلام . ولم يكن أمام شاعر الحرية والسلام والتقدم ، إلا أن يتكلم :

يقول إبراهيم عبد الحليم فى مقدمته لقصيدة الشقراوى « لقد احتفلنا فى القطار - صيف ١٩٥١ - فى برلين وفى معرضنا هناك ومع المناضلين الأبطال من كوريا والفيتنام ومع الشباب السوفيتى الذى ينبض قلبه بالحوية والقوة والثقة ومع بناء الصين الجديدة ومع شباب العالم أجمع بقصيدة شاعرنا - برسائله إلى الرئيس ترومان - رسالة أب يريد الحياة لابتته الصغيرة البعيدة عنه ولزوجته ولجميع الأطفال والنساء والشبان فى العالم كله - يريد أن يحميهم من الحرب والدمار والقتل - يريد مثل اهرنبرج وأراجون ونيرودا وبيكاسو - أن يحول القواعد العسكرية إلى مدارس وجامعات وقاعات رقص وغناء وموسيقى ، والقنابل إلى كتب والأسلحة الميكروبية إلى دواء للمرضى والقنابل الذرية إلى طاقة تغلب الصحارى إلى حدائق وجنات ، ويريد أن يمنع ترومان ودعاة الحرب من إتمام جريمتهم » .

وحقاً ، هذا هو الهدف العظيم الذى أراده عبد الرحمن الشقراوى من قصيدته الرائدة . ولكن لعبد الرحمن الشقراوى دوراً آخر بالغ الأهمية فى قيادة الشعر الحديث . فغالباً ما يذكر البعض اسمين أو ثلاثة على أنهم « مخترعو » الشعر الحديث . بينما حركة التجديد لا يمكن أن تدعى بهذا الاسم إلا إذا كانت « ظاهرة اجتماعية » لا محاولة فردية ، فالتجديد - مهما عبر عن نفسه فى قلة من الرواد ، إلا أنه بغير شك ثمرة تضافر جماعى وتاريخى . فن غير المعقول أو المتصور أن تكون قصيدة نازك الملائكة « كوليرا » هى التى أحدثت هذا التغير الهائل فى مسار الشعر العربى المعاصر ، كما أنه من غير المعقول أو المتصور أن يكون ديوان لويس عوض « بلوتلاند » هو الذى أنبت صلاح عبد الصبور وغيره من الشعراء الجدد . فلربما لم يقرأ شاعر مصرى واحد قصيدة الملائكة المذكورة قبل أن يكتب أولى قصائده الحديثة ، وبالمثل ربما لانبج شاعراً عربياً من خارج مصر قد اطلع على ديوان لويس عوض فور صدوره . فالبواعث على التجديد أغنى من أن يحدها حصر - وإن كان لابد من ذلك بقدر المستطاع - ولكن

مظاهر التجديد هي التي يمكن حصرها إلى حد كبير . حيثلذ يمكن أن يقال إن قصيدة الملائكة وقصيدة السياب وقصيدة الشراوى وديوان لويس عوض وبواكير إنتاج غيرهم من الشعراء العرب المحدثين ، من المظاهر الأساسية لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي . أى أن هذه الأعمال في جوهرها تمثل مرحلة الريادة الحقيقية للشعر العربي الحديث ، فلربما تكون الملائكة قد نجحت أكثر من غيرها في اتخاذ وحدة التفعيلة أساساً للبناء الشعري ، وربما يكون لويس عوض قد نجح أكثر من غيره في «إعادة الشعر للحياة» كما يقول إليوت ، وربما يكون عبد الرحمن الشراوى قد نجح أكثر من غيره في ربط الأيديولوجية بالشعر ، وربما كان السياب قد استطاع أن يبلور «رؤياه» بصورة أكثر نضجاً من خلال الأسطورة . ولكنهم جميعاً يتسجون وحدة حية متكاملة في ريادة مفهوم «الحداثة» في الشعر .

من هنا انظر إلى الشراوى كرائد للشعر المصري الحديث ، يشترك مع بقية الرواد في كثير من السمات ويختلف عنهم في كثير من السمات أيضاً . ولهذا يتفرد بخصائص ذاتية مميزة لشعره تجعل منه رائداً للاتجاه الذى بدأه بقصيدته «خطاب مفتوح» ثم «مأساة جميلة» إلى «الفتى مهران» . فالمعركة التى قامت بين الملائكة والسياب فيما مضى بشأن أولوية أحدهما على الآخر في زيادة الشعر الحديث هي معركة وهمية تماماً . . لا لأن الفرق الزمنى بين قصيدتهما لا يعتد به ، بل لأن السمة التى يزدهان بها والتى يتوهم كل منهما أنه ينفرد بها هي إحدى السمات المشتركة في شعر جيل كامل . ولا أهمية البتة — كما قلت — بالفرق الزمنية الضئيلة ، لأنها لا تعنى سوى الفروق العرضية والظروف العابرة . ومن ناحية أخرى فهي تنتمى إلى «البواعث» التى دعت إلى تجديد الشعر أكثر من انتمائها إلى خصائص الشاعر الذاتية . فنحن إذا أهملنا هذه الفروق — على مستوى الأيام والشهور — سوف نكتشف أن مرحلة زمنية «واحدة» هي التى أنبتت هذه الحركة الحديثة ، لأن ظروفها تاريخية وحضارية «واحدة» هي التى أثمرتها . وإذن فالريادة العامة هي حق مطلق لشعراء الجيل بأكمله ، أما الريادة التى تخص «اتجاهاً ما» «سبداً ما» شاعر ما ، فهي الريادة التى يجب أن نميزها ، وهي الريادة التى أراها بوضوح

فما تحمله قصيدة الشرقاوى من خصائص شعرية .

ولعلها من أولى المشكلات التى صادفها الشرقاوى فى كتابته لهذه القصيدة ، هى أنها تندرج تحت ما يمكن تسميته بالقصيدة الطويلة . فهى ليست قصة شعرية ولا مسرحية شعرية ، وهى ليست ملحمة . وإنما هى قصيدة تتكون من عدة مقاطع تطول وتقصّر حسب ما تملبه المكونات والمقومات الشعورية للمقطع . وتشكل هذه المقاطع فيما بينها مجرى شعورياً واحداً يصب فى النهاية شحنة عاطفية محددة الاتجاه . ولا شك أن هذه الكلمات تنطبق على معظم قصائد الشعر الحديث التى لا تتخذ من وحدة البيت محوراً فنياً وفكرياً لها ، وإنما تصاغ وحدتها العضوية من خلال الثقلات المتتابعة من مقطع إلى آخر ، ومن خلال أبيات المقطع الواحد . إلا أن هذه القصائد تبتعد عن الاتساع البانورامى الذى آثره الشرقاوى لقصيدته ، فهو لم يقتصر على النغمات السريعة والأحاسيس المحملة المتتاربة والوحدات القصيرة ، وإنما راح يبنى الهيكل الشعرى العام لقصيدته فى بناء متعدد الطوايق والمواقف والنغمات ، وإن لم ينس لحظة واحدة أنه بناء واحد مهما كان « المعمار » متسع الجوانب من طراز ضخم

فالموضوع — كما نرى من العنوان — هو استرحام لقلب الرئيس ترومان ألا ينسى مشاعر الأبوة التى تجيش بقلوب الملايين من الآباء الذين يهددهم الدمار الأمريكى بالفناء هم وأبنائهم وشعوبهم جميعاً . والقصيدة تبدأ بمقطع طويل ينقل بطريقة شعرية — ومن وجهة نظر الشاعر — العبارة التقليدية فى رسائلنا « حضرة المحترم أو السيد المحترم » . يتلوهم مقطع أقصر قليلاً ، يوضح فيه الشاعر لماذا يكتب هذه « الرسالة » . ثم يبدأ فى تقديم نفسه للرئيس الأمريكى. وما إن يفرغ من هذا فى مقطع طويل نسبياً حتى يبادر إلى إيجاز قصة حياته فى عدة مقاطع تتراوح بين الطول والقصر منذ كان طفلاً يقشع بدنه من ويلات الاستعمار الإنجليزى إلى أن أصبح صبيّاً يهتف فى المظاهرات بسقوط الاستعمار إلى أن تفتح وعيه فى مرحلة الشباب على المأساة الإنسانية الدائمة ، مأساة الصراع بين الشعوب المحبة للسلام من جهة ، وآلهة الاستعمار والدمار فى الجهة الأخرى . ومن ثم يختم قصيدته إلى « الأب » ترومان أن ينتصر على « الإله » ترومان ،

حتى تعيش ابنة ترومان وابنة الشرقاوى فى سلام دائم .

فى كل مقطع من هذه المقاطع ، يعتمد الشاعر اعتماداً أساسياً على الجزئيات التقريرية المحسوسة ، بحيث إن المقطع الواحد يتحول إلى ما يشبه القصيدة الكاملة . غير أن المجرى الواحد الذى بدأ الفنان فى حفره بوجودان المتلقى والبناء الشامل للقصيدة على السواء ، هو الذى يربط هذه المقاطع بما يرسبه فى أعماقنا من وحدة الشعور المأساوى ؛ وبما طعمه للبناء الفنى العام من تداخلات الذكرى والحلم والواقع ، وما اصطنته من أدوات تعبيرية تلائم « شكل » الرسالة بما تتضمنه من همزات وصل ضرورية كالمقدمة والموضوع والحاشية ، وما إلى ذلك من أدوات الربط . كذلك كان من أهم هذه الأدوات الوحدة الموسيقية التى آثرها الشاعر بين المقاطع المختلفة . فهو لم ينتقل من بحر إلى آخر إلا فى حدود ضيقة ، وفى داخل المقطع الواحد . ثم يقوم بتكرار هذا الانتقال بعينه فى المقاطع التالية ، وهكذا .

هذا من ناحية « الموضوع » الذى يشكل عنصراً هاماً فى العمل الفنى ، هو الهيكل العظمى للبناء الشعرى . أما المحاور الفكرية والفنية التى تكسو هذا الهيكل باللحم والدم ، فهى ما أحب أن أصنفه عادة — باجتهاد شخصى قابل للمناقشة والتعديل ورغبة جادة فى الوصول إلى مصطلح نقدى للشعر الحديث — فيما أدعوه بالقضية والتجربة وأدوات التعبير . وهذه العناصر مجتمعة تشكل ما أدعوه « بالرؤيا » فى الشعر الحديث . وأعتقد أن هذه الرؤيا هى جوهر هذا الشعر الذى يميزه عن أية مراحل تجديدية أخرى . فليست الحداثة بمقصورة على وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت ، وليست هى استعارة الحديث العادى من حياتنا اليومية ، أو الأسطورة من تراثنا الشعبى ، وليست هى الدفاع عن قضايا الشعوب ، وليست هى الحلم أو الحوار أو الانفعال بما يجتازه الفرد من أحداث . إن هذه كلها فى رأى العناصر التى تتكامل بها « رؤيا » الشاعر الحديث . وهذه الرؤيا فى قصورها أو تكاملها هى المعيار الدقيق لحداثة الشاعر . فنحن نتنازل عن كثير من دقة الموازين إذا اعتبرنا أية مغامرة شكلية فى الشعر « حداثة » ، أو إذا تصورنا كل صراخ أيديولوجى شعراً حديثاً .

وعلى هذا الأساس النقدى أقول إن قصيدة الشرقاوى قصيدة حديثة ، ولكنها

ليست متكاملة الحدائة ، لأنها تجسيد لمرحلة الريادة في الشعر المصري الحديث . والرواد دائماً يتعثرون في محاولاتهم الأولى لأن الأرض التي يسرون عليها ما تزال أرضاً رخوة في تراثها ومناخها الفكرى معاً . فلقد كانت أكثر الإرهاصات ثورية — بعد محاولات باكثير وأبو حديد في ترجمات شكسبير — هي ديوان «بلوتلاند» للويس عوض . ولولا أن لويس عوض كتب في المقدمة أنه ليس شاعراً أو أنه شاعر ردىء لكانت محاولته هذه مثلاً واقعياً خطيراً يدمع الجانب النظرى للمحاولة بالفشل . ولكن اعتراف لويس بقصوره كشاعر يجعل من المحاولة شيئاً هاماً جديراً بالنظر . فالمحاولة تقول ، أولاً ، إنه يمكن إقامة بناء هوى من بحر الرجز يبدأ بمستعلن واحدة ثم ينتهى بقاعدة عظيمة من تفعيلات هذا البحر . هذا في المقطع الواحد المكون من عدة أبيات . ثم يتكرر المقطع — وزنياً — كما هو في بقية بناء القصيدة ككل . وتقول محاولة لويس ، ثانياً ، إنه يمكن الاستفادة من الموروث الشعبي في حياتنا اليومية سواء أكان ذلك في لغة الحديث أم في الأمثال والحوايدت والخرافات المتداولة .

ولم ينجح لويس عوض في «خلق» النماذج التطبيقية الناجحة لهذه النظرية . قصيدة «أبى» التى بناها على النظام الهوى قتلها التكرار والتفكك ، وقصيدة «كبراليسين» قتلها النغمة الرتبية المملة وسطحية الشعور الذى يبتغى الشاعر توصيله إلى المتلقى . ولا أقول «قلما» نجح لويس عوض في أن يجمع بين الخصائص النظرية للتجديد في قصيدة واحدة ، فإنه في الواقع لم ينجح في ذلك على الإطلاق . فما كان يطعم به إحدى القصائد لم يكن يطعم به الأخرى ، وهكذا لم تجتمع هذه الخصائص في عمل فنى واحد بين دفتى «بلوتلاند» . ومع ذلك تعتبر محاولة لويس عوض «التي نشرت عام ١٩٤٧ وإن كانت بدايتها الحقيقية قد تمت أثناء إقامته بكمبريدج منذ ١٩٣٨» تعتبر هذه المحاولة هي الإرهاص الثورى الحقيقى لمرحلة الريادة التى قادها عبد الرحمن الشرقاوى في الشعر المصري الحديث . فقد نجح عبد الرحمن فيها أخفق فيه لويس ، ولكن لويس كان بمثابة الركيزة النظرية التى اعتمد عليها الشرقاوى في محاولته الرائدة .

لم يركز عبد الرحمن الشرقاوى على قاعدة البناء الهوى في تصميم قصيدته ،

ولكنه استلهم الجذر النظرى لهذه الفكرة الفنية ، وأقام بناء لا تتساوى فيه الأشطر ولا عدد التفعيلات . غير أننا فى البداية نصادف عثرات المحاولة الأولى . فالشاعر يبدأ قصيدته هكذا :

ياسيدى

إليك السلام ، وإن كنت تكره هذا السلام

وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا

بدعاة السلام

ولكننى

سأعدل عن مثل هذا الكلام

وأوجز فى القول ما أستطيع

فأنت معنى بشى الأمور

بكل الأمور

ولا شك أن هذه المقدمة من الفنان لا تجذب مشاعر القارئ ، لأنها لم تتسرب إليه فى هدوء المقدمات ، بل أعلنت منذ البدء أن المرسل إليه يكره السلام ويستأجر عملاءه للبطش بدعاة السلام . كان الضجيج فى هذه المقدمة يتضمن صراخ القضية التى يهدف لها الشاعر ، وجلبة أدوات التعبير التى لم يتحرر فيها الشراوى تماماً من تساوى الأشطر أو حرف الروى أو نظام القافية على السواء . حقاً ، إنه لم يمض على نسق محدد من التفعيلات أو الأبحر ، غير أنه فى نفس الوقت كان شديد الجذر فى نبذ الأغلال التقليدية حتى إذا كانت تقصر تجربته الفنية على حدود التجارب الضيقة التى تنزلق بالشاعر عادة إلى التكرار الملل . أكثر من ذلك أن التشبيه الشعرى يفقد قيمته حين تجره هذه الأغلال إلى التقرير والمباشرة ، فهو حين يقول :

وأعلم أنك تهوى العطور

فتنشر فى الأرض عطر العفونة !

وأعلم أنك تهوى الحرير

فتطمع - فى الوحل - دود الخيانة .

إنما يضطر اضطراراً إلى استخدام هذه التشبيهات السطحية الساذجة ،
لمجرد أن ثقل أداة التعبير التقليدية يضغط عليه في اتخاذ الرزين الواضح للأذن ،
وبالتالى المعنى المباشر للنحن . وعلى التقيض من ذلك ، كان الشراوى يتحرر
قليلا حين ينادى الرئيس ترومان :

وكالله أنت إله وحيد

معاذك ! ! بل أنت فوق الشبيه ، وليس كذلك شيء يكون

فالتشبيه هنا يرتبط بصورة عفوية بذلك المجرى الذى يشقه الفنان بوجداننا ونحن
نتلقى تجربته الشعرية . فهو لا يضطر خضوعاً لقافية أو مساواة للأشطر وعدد
التفعيلات ، أن يزيّف تشبيهاً يناسب المقام الوزنى معهما كان عدم ملائمة
لطبيعة التجربة . بل هو يتعد عن الصراخ والعويل ويهجر مؤقتاً نشوة الضجيج
المفتعل ، ليكمل من التشبيه امتداداً تلقائياً للكيان الشعورى الذى تجسّمه التجربة .
فإن يكن ترومان كواحد من الآلهة ، بل أن يرتفع على التشبه بالآلهة ، فهذا
ما نستطيع أن نفهمه وقبله وتلقوا إمكانية تصويره — مادام الرئيس الأمريكى
هو المالك الوحيد لأسلحة الدمار يرفع من يشاء ويدل من يشاء — ومن هنا يختلف
الأمر عما جاء به الشاعر منذ قليل من أن سيادة الرئيس يهوى عطر العفونة . هنا
لا يجد التشبيه صدقاً فى نفوسنا ، لأنه بعيد عن الوظيفة الفنية للتشبيه وهى تصوير
ور التجربة — إله الدمار — فى الإطار الملائم لمستوى إدراكنا وتلقنا . وذلك
حتى تنمو التجربة فى مناخ صحى خال من التحريض المفتعل ، ولكى تنضج
فى صورة وجدانية مقنعة . وهذا هو الفرق بين التركيب الشعرى للجملة حين
تكون مجرد صياغة وزنية صحيحة ، وحين تكون فى ذاتها قيمة فنية خادمة للتجربة
الشعرية . فى الحالة الأولى تختفى شفاافية الشاعر ورؤياه وقضيته ، ويبرز الموضوع
هيكلاً عظيماً مخفياً ، كأن يقول :

سألتك — لا ضاحكاً هازلاً — فقد جمد الضحك فوق الشفاه .

أو يقول :

وفى الأشهر الماضية أبدت كما لم يبد فى سنين

أو يقول :

أتمم هذا الخطاب إذا ما تناولت عند الصباح

في هذه الأبيات وغيرها كثير ، لا يعود الشعر إلى الحياة إلا في تركيبها النثرية .
أى أن الشاعر هنا لا يستلهم نثر الحياة في بنائه الشعري ، ولكنه يحول الشعر إلى
نثر . والمهم أن هذا يحدث بالرغم من الاستقامة العروضية البالغة الحدة في هذه
الأبيات ، بل لأن هذه الاستقامة خلعت تماماً من التحرر في البناء الوزني للمقاطع
التي ضمت هذه الأبيات . ففي مقطع آخر يقول فيه الشاعر :

ولست أقدم « طلى الخطاب » دماء ابنتي

ولا زوجتي !

وذلك عن قلة في الحياء ،

وبخل — يغالبني — بالدماء ،

وذوق من الريف جاف غليظ كما يغلظ العيش في قريتي وما حيلتي ! ! .

هنا يعود الشعر إلى الحياة — الركيزة النظرية الثانية في شعر لويس عوض —
لا عن طريق ما تحفل به الحياة من نثر ، وإنما لأن الشاعر يستلهم « التعبير اليوى »
في خلق تعبير غير يوى على الإطلاق ، فالبخل وقلة الحياء واللوق الغايظ ، كلها
مدلولات شعبية وظفها الشاعر بمهارة في اكتساب الهيكل العظمى حرارة اللحم والدم ،
فجاء تعبير « طلى الخطاب » مناسباً إلى أبعد حد لما جاء بعده من حديث عن الدماء !
فالتعبير اليوى هنا لم يقم على دماء الزوجة والابنة وبقية الحديث المر ، لأنه
تشكل بالجو العام للتجربة الشعرية . ولولا « كما يغلظ العيش في قريتي » —
التي يبدو أنها خطيئة الشقراوى الملازمة له — لجاءت القصيدة عودة حقيقية للشعر
إلى الحياة . وفي أحيان نادرة كان الشاعر يصل إلى هذا المعنى لشعر الحياة . كأن
يقول مثلاً :

وقال الرفاق : « ألا قل لنا بربك ما هذه القاهرة »

وكيف تسير عليها الحياة ويمشى الصباح بها والمساء

وكيف إذا غربت شمسها نضاء المصابيح أم لا نضاء

وكيف الشوارع . . هل من زجاج . . وكيف يقوم عليها البناء !

فقلت لهم : « قد رأيت القصور » !

فقالوا : القصور ؟ ؟ ! ! وما هذه ؟ . . فإننا لنجهلها يا ولد

فقلت : « اسمعوا يا عيال . . اسمعوا القصر دار

بحجم (البلد) ! »

فحكوا القفا وهمو يعجبون

وبدوا رقابهم سائلين

وهم خائفون :

وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول

القبور ؟

وهل كنت تمشي بجانب القصور ؟

ألم يركبك ؟ !

ألم يخنقوك ! ! ؟

فقلت لهم : « إن أهل القصور أناس . . سوى إنهم . . »

— مثلنا ؟

وظلوا يضجون حولي : « أناس ؟ أنس همو ! ؟ أهوا مثلنا ؟ ! »

فقلت لهم : « إن أهل القصور أناس . . سوى أنهم . . غيرنا »

إن استخدام الألفاظ الشائعة بين العامة والفصحى ، والحوار القريب من لغة الحياة اليومية ، والتصور الشعبي لأبناء الريف من الفقراء عن المدينة ، هذه وغيرها كانت الأدوات الأساسية في يد الشاعر لإعادة الشعر إلى الحياة . وهي مهمة غاية في الصعوبة تتضح فيما تلا هذه الأبيات من كثرة استخدام محطات الاستراحة اللغوية كحرف « قد » . أو ما نلاحظه في السياق من مقابلات مقحمة على المسار النغمي والعاطفي والفكري للقصيدة . فهكذا نراه يتحدث عن طفلة التي تحاول جاهدة أن تسير ، فتتعثّر ثارة وتنجح أخرى ، ثم يقول « كذلك تمضى بنا الحركة » . كذلك يتحدث ، عن الأهل وهم يرقبون الصغيرة

المتعة في خطوتها ، ثم يقول « كذلك تنو إلينا الجموع » ، أو هو يقدم المعادلة المنطقية الصارمة : « فأنت أب قد صنعت الحياة ولن تصنع الموت بعد الحياة » .

في هذه الأمثلة وغيرها كثير يتضح أن ثمة تناقضاً واضحاً بين إعادة الشعر إلى الحياة ، وتحميد الشعر في قوالب ميتة ، كالمعكاكيز اللغوية أو التشبيهات المقحمة أو المعادلات الذهنية المجردة . وهي عيوب تتضح أكثر فأكثر عندما تربط بين أدوات التعبير وبقية عناصر البناء الشعري كقضية الشاعر وتجربته الشعرية .

فالقضية التي يسوقها إلينا الشاعر في قصيدته هي قضية الإنسان في صراعه الجبار من أجل حياة أفضل ، هي قضية السلام على هذه الأرض التي نعيش عليها . ولكن القضية في الشعر ليست هي الخطوط السياسية التي يرسمها القادة والمفكرون السياسيون ، بل هي الخطوط التي يرسمها وجدان الشاعر على ضوء تجربته الشخصية . فالعالم المضطرب بضجيج الحرب يهز مشاعر «الأب» في شخصية الشاعر كإنسان . ولذلك فهو لا يكتب بياناً سياسياً ، بل يكتب رسالة إلى وجدان «الأب» في شخصية ترومان كإنسان ، أيضاً . والشرقاوي يعلم جيداً أن مقاليد الأمور في مسائل الحرب والسلام ليست معلقة بأصابع فرد كالرئيس ترومان أو غيره من زعماء العرب الاستعماري ، وإنما هي — على المستوى السياسي — مسألة علاقات القوى في العالم كله . لهذا نجى رسالة الشرقاوي إلى ترومان لتقول شيئاً آخر يستلهم «الموقف السياسي» ويتجاوزه في نفس اللحظة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً . فهو لا يوجه الخطاب إلى ترومان وحده — بدليل أنه خطاب مفتوح — وإنما يوجهه إلى كل إنسان على ظهر هذا الكوكب ، يحمل بين جنبيه مشاعر الأبوة ، وبمعنى آخر يحمل معه إنسانيته ، أو جوهره الإنساني . فليست الأبوة إلا رمزاً لهذا الجوهر العميق . ترومان إذن ، من أحد وجوهه ، هو الإنسان في كل مكان ، والشاعر عبد الرحمن الشرقاوي أيضاً ، من أحد وجوهه ، هو الإنسان في كل مكان . أي أن الإنسانية في القصيدة تقيم حواراً مع نفسها . ولكن الوجه الذي يطالعنا به ترومان ليس هو الوجه الذي يطالعنا به الشاعر ، فبالرغم من وحدتهما في مشاعر الأبوة التي

تجمع قلبهما حول الأطفال ، إلا أن شخصية ترومان تحمل دلالات أخرى ، فهو أيضاً ممثل أشيع الأنظمة الاستغلالية على هذا الكوكب ، حتى إنه يستطيع أن يقامر بمليين البشر مقابل إرضاء حملة الأسهم في شركات الدمار الأمريكية . والعلاقة بين ترومان الأب ، وترومان إله الدمار ، هي التوتر الحساس الذي يلعب عليه الشاعر من خلال تجربته الشخصية منذ كان طفلاً يلهو في قريته ، ليستكشف بعثد أسرار المأساة الدامية التي تعيشها بلاده . سواء أكان ذلك عن طريق الصراع العنيف مع السلطة الحاكمة آنذاك ، أم عن طريق مؤامرة الصمت التي يحاط بها المعسكر الاشتراكي والاشتراكية . وهو يمسد الطريق الأول في حوار مقترض بين جهاز القمع وأحد المناضلين ، ويمسّد الطريق الآخر في حوار بين ملوس وأحد التلاميذ حول مكان روسيا من العالم . إلى أن يصل إلى الصغيرة «عزة» التي تركها في القاهرة تعاني ويلات الظلام الذي فرض على أبيها النفي ، والذي يهددها بالضيق الكامل . هذه هي التجربة الشخصية التي جسّمت القضية العامة في قصيدة الشرفاء . وهي من أهم معالم الشعر العربي الحديث ، لأنها تشكل ما ندعوه بالرؤيا الفنية للشاعر ، وهي المحاولة الجديدة التي حرم منها الشعر العربي طويلاً .

٢

مازلت أذكر كلمات الدكتور إحسان عباس حول شعر عبد الوهاب البياتي في كتابه الذي أصدره عن الشاعر منذ عشر سنوات . أذكر هذه الكلمات لأنها كانت تعبر عن رأي يخالف ما أراه من التقبض إلى التقبض . فقد أحس الدكتور أن «النفي» و«الغربة» و«الضياع» في شعر البياتي تمنح شعره مذاقاً وجودياً ، كما أن اقتراب البياتي من لغة الحديث البري تقرب به من إليوت .

فبالرغم من أن هاتين الظاهرتين — إحساس المغرب ولغة الحديث — يحفل بهما شعر البياتي بلا أدنى شك ، إلا أنني لا أعود بهما إلى الوجودية و ت . س إليوت . وهنا أيضاً لست أجعل أن الشاعر قد نهل من هذين الرافدين كأى مثقف عربي يستمد حياته الروحية من كافة شرايين الثقافة . بل إن هذين الرافدين

بالذات كان لهما الأثر البعيد في تكوين جيل كامل في المستوى الفكري عن طريق الوجدية ، وفي المستوى الفني للشعر الحديث عن طريق البيت .

إلا أننا في أمس الحاجة إلى اختبار مدى تأثيرنا بهذا الزائد أو ذلك ، والتعرف على طبيعة الجري الرئيسي الذي يشق تياره الغالب على تكويننا الثقافي وخبرتنا الجمالية . فلا ريب أن المناخ الحضاري الذي ننتسبه يحتاج إلى فتح جميع النوافذ لنستقبل منها مختلف رياح الفكر ، إلا أننا لا نسمع لهذه الرياح - كما يقول غاندي - بأن تقتلعنا من أرضنا . لهذا كانت البلور التي تثبت وترسخ في هذه الأرض هي التي تثمر فينا ثمارها الأصيلة ، هي التي تعمل على تأصيل أنفسنا وتلتقي مع جوهرنا الأعمق .

هكذا اختلفت مع إحسان عباس حين اتخذ من ديوان البياتي «أباريق مهنمة» دليلاً على وجوديته واليوثية . . فالنفي والغربة والضيق التي نستشعرها عند هذا الشاعر العربي - كما شعرنا بها عند الشقراوي - كلها وليدة ظروف سياسية واجتماعية عابرة ، عاناها البياتي فيما قبل ثورة العراق العظيمة في ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨ وعاناها الشقراوي قبل ثورة ١٩٥٢ . ومعنى ذلك أن غربة الشقراوي والبياتي في شعرها ، هي أولاً ، غربة جزئية على صعيد النضال السياسي ، وليست غربة حضارية شاملة على مستوى الرفض للحياة ذاتها ، بل على العكس فالنفي في مستواه السياسي هو إحدى محطات الوصول إلى «قبول شامل» للحياة . أي أن النفي هنا هو نقيض النفي هناك . هذا يؤدي بنا ثانياً ، إلى أن غربة الشاعر تصبح غربة عابرة ، فكما أنها ليست إحساساً كونياً ، فهي أيضاً ليست شعوراً أبدياً ، لأنها إحدى حالات الشاعر ، وليست هي حالته الوحيدة . غربة البياتي والشقراوي داخل الزمان والمكان ، أما غربة شاعر الرفض فهي خارج الزمان والمكان . بعبارة أخرى : غربة شاعرنا العربي غربة اجتماعية ، أما غربة الشاعر الوجداني^(١) فهي غربة ميتافيزيقية . ولطه الغربة سمات محددة يختلف بها الشاعر العربي اختلافاً حاسماً عن زميله في الغرب ، سمات خاصة متفردة صنعتها ظروفنا الشخصية

(١) ليس هناك شعراء وجوديين ، وإنما أجاري هنا الصفة التي خلعها الدكتور عباس على البياتي في كتابه «عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث» .

وظروفنا الموضوعية على السواء مما سنفصل فيه القول بعد قليل .

يهنأ الآن أن ندفع اتهاماً آخر هو الالتصاق الحميم بالشاعر الكبير ت . س . إليوت . فالحق أن قطاعاً عريضاً من شعرائنا قد اتصل بفن إليوت في وقت مبكر ، لا لأن « لغة الحديث » هي التي جلبتهم في هذا الفن ، بل لأن توقيت اللقاء بين جيلنا والحضارة الأوروبية صادف من ناحية ازدهار إليوت على النطاق العالمي ، ولأن « الأرض الخراب » التي شاعت روحها في الشعر الغربي قد التقت مع روح اليأس التي كادت تخنق الأجيال المعاصرة في أعقاب كارثة فلسطين وأثناء سيطرة الأنظمة الرجعية في جميع أنحاء المنطقة العربية سيطرة تامة في تآزر وثيق مع الاستعمار . غير أن هذا المناخ الإليوتي لم يكن هو الأب الشرعي للغة الواقع اليوى في شعرنا الحديث . فهذه اللغة الحية كانت إحدى عناصر المد الثورى في حياتنا السياسية والاجتماعية ، التي نشأ شعراؤنا الحديثون في أحضانها . أى أن امتدادات الفكر الاشتراكي في مجال الأدب كانت الدعوة إلى احترام اللغة الشعبية وإمكانية التخاطب الشعري بها من الفنان الثورى إلى الجماهير القارئة . إن التأكيد على هذه النقطة شديد الأهمية ، لأن تحديد النشأة التاريخية للغة الحديث في الشعر الغربي على يدى إليوت ، يختلف اختلافاً كبيراً عنه في الشعر العربى الحديث . إذ بينما تقترن الدعوة إلى لغة الحياة في الشعر الغربى بالإحساس العميق بالخراب الذى يحيق بالحضارة الإنسانية في ظل التقدم العلمى مع مناشدة الإنسانية الالتفاف حول القيم الروحية كمخلص وحيد من مأساة العلم والعقل ، تقترن الدعوة إلى لغة الحياة في الشعر العربى بالنضال الثورى من أجل الاشتراكية والتقدم العلمى لأن العلم بغير اشتراكية هو المعمل الذرى للقتال النووى ، أما العلم بالاشتراكية فهو منهج الحرية والتقدم والسلام .

إن الخطأ المنهجى الفادح الذى يقع فيه بعض نقادنا أنهم يلتفتون مجموعة من الظواهر ثم يطبقون عليها بصورة آلية ما يمكن تسميته بنظام المعادلات الرياضية وهو منهج يغرى ويبرر بما يؤدي إليه من نتائج التناظر والتقابل والتلاق والتعارض . وهو أيضاً منهج سهل لا يلتبس سوى المظهر البراق لإحدى الظواهر ، وحالما يعثر لها على القالب أو المعادلة الشكلية ، فإنه يسارع إلى التقاطها

وتطيق تلك النظرة الآلية عليها . هذا المنهج هو الذى يرى كلمات النفى والغربة والضياع فيرجح أن صاحبها فنان وجودى مهما كان شاعراً عربياً من العراق المناضل ، وهو الذى يشعر بسريان الواقع اليوى بين تعبيرات الشاعر فيلحقه في زمرة الإليوتيين مهما تباين الواقع الثورى العربى عن الواقع الحضارى المهار فى الغرب .

واعتقادي أن المنهج العلمى السليم هو الذى يستقصى فى حلة وعمق ، المعلم التفصيلية للتأثر والتأثير المتبادل بين الحضارة العالمية والحضارة العربية — المعاصرتين — وعلمية التفاعل بين هذا المناخ الحضارى المشترك ، والشاعر موضوع البحث . فلفل ما نستورده من التكنيك الغربى يتحول أثناء تفاعله مع المضمون العربى إلى شىء جديد لا يخطر على بال مبدعه الأصيل ، أو متلقيه الجليد ، وإنما هو كامن فى تلك العملية المعقدة التى ندعوها بالتفاعل بين الفنان وعمله .

هذه القضية هى التى جذبتنى إلى ديوان «كلمات لا تموت»^(١) لعبد الوهاب البياتى ، لأنه فيما ينجيل إلى أقدر دواوينه على تحديد الأطراف التى تتجاذب القضية ، والأبعاد التى تحتويها .

• • •

تحت عنوان عام هو «١٢ قصيدة إلى العراق» ، وعنوان خاص هو «شعرى» يقول البياتى :

شعرى جواد جامع ، يعلو بفارسه الحزين

نحو الينابيع البعيدة

فى الجبال

بفارس الأمل الحزين

ماذا على الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين ؟

وأشعلوا نار الحنين

في ليل علمنا
ودكوا بالأناشيد العروش
ماذا على الشعراء لو بصقوا على هذه النعوش
ياقلب لا تهرم
فإن أمامنا حبا عظيماً
حبي لأطفالى ، لشعبي
للمحروف الخضر
لا تهرم ! فإن أمامنا حبا عظيماً .

يستطيع الناقد العروشى ، بل الناقد اللغوى ، أن يجادل الشاعر في مواضع كثيرة من هذه الأبيات ، جدالاً قد لا ينتها فيه إلى حل حاسم . ولكن كل قارئ لهذه القصيدة سوف يحس بالرغم من كل الهنات التى تحيطها أن الشاعر يعي وظيفته الفنية فى الحياة ، وهو يعي يتأرجح من الإيماءة الحية وللمس إلى ما يشبه الخطابة المباشرة ، إلا أنه يعي عميق مسئول . فالشاعر يعي فى أمانة وصدق أن الفن قادر على ذلك عروش الظلم إذا أراد . والوعى يولد الحزن فى نفس الشاعر لأن الينايع التى يعلو نوحها جواده بعيدة فى الجبال . هذا الحزن هو الوجه الآخر للأمل الذى يتجدد مع كل لحظة يتجدد فيها قلب الفارس بالحلب العظيم . وهذا الأمل هو الذى يشحن القلب بحرارة الصبا فلا يهرم . لست أود أن أتر كلمات الشاعر ، وإنما أريد أن أكتشف ذلك المفتاح الشخصى الذى نستطيع بواسطته أن ننفذ إلى عالم الشاعر ورؤياه الفنية . حينذاك سنعرف ما إذا كانت غربته أصيلة أم مفتعلة ، غربة وجودية أم أنها شىء آخر . وكذلك سنعرف ما إذا كانت لغة الحياة فى شعر الينايع هى لغة الواقع الذى يعيشه ، أم أنها لغة مستوردة من وراء البحار . فتحديد وظيفة الشعر كما جاءت فى هذه القصيدة وغيرها ، هى نقطة الانطلاق الأولى فى العثور على موقف هذا الشاعر « الغريب » أو « المتنق » أو « الضائع » . وما إذا كان يتوصل بلغة الناس إلى مخلص عظيم يتخذ الأرض الخراب ، أم أن له هدفاً آخر نئين حقيقته فيما يلى من قصائد . فهذا الشاعر الذى ينطوى على أمل حزين فى اللحاق بالينايع البعيدة فى الجبال ،

ويناشد قلبه ألا يهرم في انتظار الحب العظيم ، هو نفسه الذى يقول تحت
عنوان « الشعر والثورة » :

« الشعر أعذب الكلوب »

قالوا

وا صدقوا

لأنهم تنابلة وعور

كانوا حذاء للسلطين الغزاة

بلا قلوب

يا شعر حطم هذه الأوثان

واقترح الخطوب

وتعال فزاد البحار

ونجتلى نجم الشعوب

أنا ذاهب كى أقرع الأجراس

كى أطأ اللهب .

هنا يزداد الشاعر وضوحاً ، وربما تقريرية . ولكن من قال إن الحديث حول
علاقة الفن بالثورة يخلو من مباشرة وتقرير؟ ولكن التقريرية نفسها تختلف من
شاعر إلى آخر . فالمقدمة الخبرية التى يمهّد بها اليباق لما يمكن أن أدعوه « بالمشكلة »
هى أن قولاً مأثوراً يؤكد أن أعذب الشعر أكذبه . قصيدة اليباق ليست دحضاً
عقلياً أو اجابة منطقية لهذه الفكرة المتخلفة ، وإنما هى انفعال وجدانى بفكرة
مقابلة . والفكرة الجديدة تقول إن أولئك الذين أشاعوا القول السابق كانوا مجرد
أحذية للسلطين والغزاة ، فهم بلا قلوب . الفكرة الجديدة تتطلب من الشاعر
الحديث أن يوطن نفسه على صعب كالجبال ، أهونها أنه يشق أرضاً بكرّاً لا يملك
من وسائل إخصابها سوى الإيمان . هذه هى الهوة التى فتحتها اليباق أمام ضمير
الفنان المعاصر — لا الشاعر فحسب — هل يصدق مع نفسه ومع الناس ، فيستعد
لأهوال رحلة قاسية لا ترحم ، ولا يدرى علام تكون نهايتها ، أم يكذب على
نفسه وعلى الناس فيتمزج شعراً كالحلوى بخدر به ذاته والآخريين فلا يشعر أنه

أمسى حذاء في قدمي الغزاة والطغاة ؟ إن هذا الفريق الأخير هو الذي « ينظر »
لعذوبة الشعر الكاذب ، وهو الذي يصف « فروسية » الأمل الحزين بأنها دون
كيخوتية خاسرة . الهوة الأخلاقية التي فتحتها الليالي على آخرها هي هذه : إن
إحدى الكفتين تملك السلطة والنفوذ ، والأخرى لا تملك سوى الضمير المطمئن .
وهو يختار الكفة الراجحة في أعماقه : الضمير . سوف يشقى به حقاً ، سيقتمح
الخطوب ويرتاد البحار ، غير أن ذلك كله إنما ليحتل نجم الشعوب ، وهذا
قد اختار فراح يقرع الأجراس كي يطأ اللهب . ليست القصيدة بناء منطقياً
يعتمد على الحاجة العقلية فهو « لا يتثبت » صواب « رأيه » وخطأ الطرف الآخر ،
هو لا يعرض رأياً بالمرّة . . إنه يكتفي بهذا البناء الموسيقي الذي يثير أفعال الوجدان
أكثر من فوران العقل : « المقدمة التصويرية تنهكم من أولئك » التنايلة — العور —
الأحذية ، لأن الشعر العظيم هو كشف جديد وتفتح جديد وبعث جديد ، وليس انغلاقاً على
صياغة الأكاذيب وتلفيقها بمهارة ترضى السادة . والكشف الجديد شاق ومرعب ،
شاق في ارتياده أهوال المجهول ، ومرعب في لمبئه المتجدد إلى ما لا نهاية . ولهذا
الأسباب مجتمعة يحسد الليالي مأساة الشاعر أو الفنان « الكاذب » في قصيدته
الممتازة « أبو زيد السروجي » .

أبو زيد من أبطال مقامات الحريري ، ويصفه الشاعر في الهامش بأنه
شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان :

كان يغني
عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت « طرود »
وعلفت في قلب « ملريد » وفي أبوابها
الأعواد
لأنه كان ، بلا ميعاد
يظهر في كل زمان ، راكباً
بغلته البرصاء
يتبعه الجراد والوباء

الشخصية الفنية في قصيد الشعر ليست لها الملامح الفيزيكية التي يمكن أن ينحتها الروائي في قالبه القصصى المتسع ، القالب الأكثر موضوعية من أى قالب آخر . حينئذ يضطر الشاعر إلى إكسابها الأردية المعنوية من صفات الفكر والعقل والحركة ، وتنتثر الأرض الفنية تحت الشاعر إذا استطالت هذه الصفات أو ضاقت أو اتسعت على الجسم المعنوي أو الشخصية الفنية المراد ومنها . ذلك أن المعنويات خطوط عامة زئيقية لا تلتصق بإحدى الشخصيات فضلاً عن تكوينها إحدى الشخصيات إلا إذا كانت من النوع الشديد الخصوصية . لهذا يلجأ الشاعر إلى الحيل المعروفة كالاستناد على إحدى الركائز الأسطورية أو التاريخية حيث توجد بعض الشخصيات والأحداث والمواقف « المجازة » للتجسيد الشعري . ليست جازة تماماً بالطبع ، وإنما تكون مهياة للقيام بدورها الشعري أكثر من غيرها ، هناك أيضاً من يخلقون شخصياتهم من تجاربهم في الحياة ويمسكونها في أنواب فيزيقية واضحة ، ولكن هذا النوع من الشخصيات لا يكتسب أهميته عند ذاك من الشعر ، بل من الصفات المجلوبة من خارجه . هكذا استقبلت شخصية أبي زيد السروجي في قصيدة البياني : شحاذ يجر من كعب الأموات ، يغنى في المخابر ولأثم الملك على السواء ، يغوى الصبايا ويقبل أيدي الناس عند مفارق الطرق ، ثم يشتمهم في اللحظة التالية ! هو إذن نموذج الفنان الذى تمتصه مطالب الرزق فلا تبقى منه على دم الكرامة، بل هو يبيعه لكن من يشتري على قارعة الطريق أو في مخادر الملك . هو ليس فناناً على وجه الدقة وإنما هو يوق محاسن سمعه بغداد يغنى حين يغير عليها هولاكو ، وحين تستسلم ملويد ، وكل مدينة يجهض فيها الثورة أمثال أولئك القوادين من باعة الفن . البياني — على هذا النحو — ما يزال يؤكد على وظيفة الشاعر في الحياة ، بطريق بعيد عن المباشرة والتقرير . فاختره لخط منهار يؤدي عند التلق إلى اختيار الخط المقابل ، فهو لا يظل متمسكاً بالصورة البطولية للشاعر الثوري ، وإنما يقدم بديلها في مستنقعات الغفوة والقلر ، فتشتمر نقوسنا من أن يكون بيننا هذا الذى يبيع الشعر والضمير إذا كان من يشتري يلمع على جبينه بريق الذهب ، أو إذا كانت فتاة غرة تتوهج في كيانها أشعة الأتوتة . إنه يمضى خلف المال واللذة، يغنى دون قيد أو شرط . موقف البياني من هذا الخط الإنساني هو الرفض . إنه لا يلتصق بالخط

هذا النموذج أية مبررات من خارجه ، من مشجب « الظروف » الخالد ، الذى نعلق عليه كل خطابانا . واليباقى لا يقصد مطلقاً أن تكون هذه الشخصية الفنية موجودة بمخزافيرها فى الواقع ، إذ يكفى أن يكون طابع اللامبالاة هو الميسم الذى يطبع إحدى الشخصيات فى مجال الفن ، حتى يتخذ منه الشاعر نفس الموقف : الرفض . فالتحلل من كافة القيود التراثية والاجتماعية والمستقبلية يجعل من الفنان والفن كائناً ميتافيزيقياً معلقاً فى الهواء . ولا كان ذلك التصور مستحيلاً ، فان مثل هذا الفنان والفن يصبح خيراً مكنوباً لا أساس له من الفن أو الحياة الحقيقية . وليس هذا هو اليباقى القائل :

قصائدى أغلى من القمر

لأننى أودعت فيها لوعة البشر

وحسرة الحجر

أو يقول :

سألن الحب

الذى ينبت فى صحرائنا صبار

سألن النهار

إن لم أجد فى ضوئه قيثار

إن لم أجد أزهار

أو يقول :

إن حرفاً ،

ماردا

يولد فى أرض الجزائر

يولد الليلة

لم تظفر به ريشة شاعر

هذه المقتبسات الثلاثة توضح أين يقف اليباقى بين اللامبالاة والانتباه الثورى :

فلوعة البشر والقيثار والأزهار والحرف المارد فى أرض الجزائر هى الرموز العاجلة التى ينثرها الشاعر هنا وهناك لتتفرغ على مكانه من هذا الصراع الضلوى الذى نكتفى به عقولنا وآقينا على السواء . ومن هذا المكان نبحت عن طبيعة الغربة

وفنوع النقي وحيثية الضياع الذى يطالعنا فى شعر البياني .

فقصيدة «أقوال» هى الانتاحية التى تلخص لنا جذور المأساة . وكما كان
البياني يتخير نموذجاً منهاً مقابلاً للنموذج الثورى ، فإنه هنا أيضاً يتبع طريقاً
آخر من طرق التستر الفنى خلف قناع شعبى أصيل هو «الامثال» . إنه يستخدم
إطار المثل الشعبى على نحو غير مسبوق فى الشعر الحديث ، فهو لا يحول المثل
الشعبى المتشور إلى بيت من الشعر ، وهو لا يحول معنى المثل إلى معنى آخر فى
حدود الإطار اللفظى للمثل . ولكنه يستلهم فلسفة البناء الفنى للمثل الشعبى هكذا :

أجنحة الشاعر فى بلادنا جليد

تلوب إن طارت إلى البعيد

قبعة الثلج على «صنين»

تحرقها الشمس

فلا يبقى سوى الرماد

يكفن الحقل

ويغمر الوديان بالدهول

إلى أن يقول :

الله فى مدينتى يباع فى المزاد

دعارة الفكر

هنا ، رائجة ، دعارة الأجساد

• • •

لأنه لا يقبل القسمة ، يا حبي ، على اثنين

عادوا به محطماً ، مقيد اليدين

• • •

عقارب الساعة لا ترجع للوراء

قطارنا مر

فلا جلوسى من البكاء

واستخدام الميكل النظرى للمثل أو نسيجه الفنى يدفعنا إلى افتراض غياب

الوحدة العضوية فى القصيدة . غير أننا نلاحظ على الفور أن البياني ربط بين أجزاء

قصيدته التي تبدو كما لو كانت متناثرة ، ربطاً حياً عميقاً . . ليس نتاجاً لوحدة الموضوع ، وإنما هو نتاج الوحدة الدينامية الداخلية بين مختلف عناصر القصيدة من بناء موسيقى ونفس وفكرى وجمالى . فالمقاطع تتراوح بين بيتين وثلاثة وخمسة وسبعة ، كما يتراوح استخدام عدد التفعيلات بصورة حادة من مقطع إلى آخر . يؤدي ذلك إلى ما يشبه البناء السينمافونى للقصيدة فيلغى الشاعر من تكوينها البناء الهندسى من تناظرات وتقابلات ومقاطع أطراف ، ويبقى على الشحنة العاطفية والوضحة اللونية التي تتألق من تفجير المقاطع لهذه المجموعة الماثلة المركزة المتصارعة من التضاعلات : الأجنحة الذائبة ، والكفن الرمادى ، والوديان الذاهلة ، والإله المباع ، وأسواق الدعارة . . لاثلتى الصورة مع الأخرى فى وفاق شكلى آلى رتيب ، بل تصطدم كل صورة مع الأخرى ، وكل وزن مع الآخر ، وكل فكرة جزئية مع الفكرة التالية ، وهكذا يتوالى الصراع بين عناصر الشكل التعبيرى والبناء النظرى والتكوين النفسى والتركيب الجمالى . ويظل هذا التلاطم طويلاً بين مختلف أجزاء القصيدة ، يولد فينا القلق الحاد المرير بين أجنحة الشاعر الجليدية التي تنوب إن طارت بعيداً ، وعقارب الساعة التي هرولت فر القطار ، ولم يعد ثمة جدوى للبكاء . لقد كثف البياني العراقيلى التي يضعها الزمن أمام كل فنان أصيل من مجتمع رجعى آسن وقوادين يقتاتون من الشعر والأجساد وأى شيء وأساسة فلسطين الراضية على حافة الأفق تنذر أجيالنا بأن الله يبيعه اليهود لأنه — هناك — مشرد طريد ، وكيف أن عقارب الساعة لا ترجع للوراء . هذه الجبال من الصعاب هي التي يفتتح بها البياني مشهد النفى والاغتراب والضياع فى حياته . ومن فوق أرض هذا الجبل علينا أن نردد مع البياني ما قاله لجوركى :

الجبال مكسوة

بالثلج

والسماء بالسحب

ولم يزل لإنساننا باسماء

للموت فى عشية الصلب

والأرض من أعماقها

لم تزل
تفيض بالعطاء والخصب

هذه الأبيات أشبه ما تكون بالشعار الذى يضىء لنا الطريق إلى منق
اليانى . ومرت نتابع الشاعر « الطريد » وهو يحلم :

حلمت
أنى هارب طريد
فى غابة
فى وطنى البعيد
تبعنى اللثاب
عبر البرارى السود
حلمت

— والفراق يا حبيبى عذاب —
أنى بلا وطن
أموت فى مدينة مجهولة
أموت
يا حبيبى
وحلى بلا وطن

كما كان اليانى يصف قصيدته بأنها « أقوال » لنفرض فنياً أنها مجموعة
من الأمثال ، يأتى هنا ليقنعنا بأنه كان يحلم . إنه أسلوبه فى التعبير غير المباشر
الذى يجسد إحدى حالات الثورة فى الوجدان ضمن إطار يستجيب له قلب
المتلقى ووعيه . والحلم ليس إلا إحدى أدوات التعبير غير المباشر عند اليانى
فهناك التجربة الشخصية التى يلتقط الشاعر جزئياتها من واقع الحياة اليومية ،
لتلتحم بالدلالة العامة التى يعيشها الغريب ، المتنى ، الضائع . والمكان فى قصيدة
« صديقة » هو أقرب ما يكون إلى إحدى ملاهى الضياع ، وشخصيات القصيدة
هى الشاعر مع إحدى فتيات الضياع ، والزمان هو ذلك الوقت الضائع من العمر :

ماثلنى موحشة ومقلدى جليد
 يادمية تجهل ما أريد
 عودى إلى بيتك
 يا صغيرتى
 عودى إلى فارسك الجليد
 عودى وخلينى هنا
 أمضغ قلبى
 أنزرى وحيد
 أنا إذا استيقظ فيك الشرق
 إنسان من الجليد
 عواطفى تركتها هناك
 فى دمشق
 فى مدينة الشمس التى فى الليل لا تغيب
 عودى إلى بيتك
 يا صغيرتى
 عودى
 وخلينى على الصليب

صليب الشاعر إذن هو المنفى الاضطرارى ، وليس هو الوجود ككل . وهو
 عندما يستخدم هذه القصة التى لم تكتمل كأسطورة بهت نقوشها على حجر
 قديم ، إنما يتوسل إلى وجداننا العاطفى بأشد مثمراته عنفاً ، حتى يستيقظ وعينا
 على أن هذا النفى شيء محسوس داخل الزمان والمكان ، وليس حالة ميتافيزيقية
 خارج هذه الحدود . فما نستشعره فى عيني الشاعر من سأم وفجيرة وضباب ، إنما
 هو نتاج ذلك الجليد الذى تفصل جباله بينه وبين وطنه . وفى بعض الأحيان
 كان الفنان يزواج بين أداتين من أدوات التعبير . كأن يجمع بين الحلم والشخصية
 البهيمية التى صورها فى أبى زيد السروجى ، ولكنه حين يجمع بين الأداتين ،
 فإنما ليصل إلى معزوف جليد . يقول فى قصيدة من أروع قصائده هى
 « ثلاث رباعيات » :

رأيت في المنام
محبوبتي ، عارية ، ترقص في كأس من المدام
أردت أن أشربه ، لكنني غرقت في الكأس وفي
الظلام
لأنني كنت مغنى صاحب الجلالة السلطان .

٢

أردت أن أعانق الأطفال في الطريق
أردت أن أشعل في قصائدي الحريق
لكنني غرقت في صمتي ، وفي بئر حباتي
الأسود العميق
لأنني كنت مغنى صاحب الجلالة السلطان .

٣

وضعت قلبي في إناء ، ووضعت السيف في إناء
محبوبتي امتلكتها ، تقطر من شفاهها الصهباء
صلحت بالغناء
لأنني قتلت ذا الجلالة السلطان .

إن المزاوجة بين أداتين في التعبير - على المستوى النظري - هي خطوة
جديدة في طريق الصياغة غير التقريرية . وهي في مستوى التطبيق على قصيدة
البياني هذه تغني الفكرة الأولى عن الشاعر أو الفنان الذي أهدر دم كرامته على
أعتاب السلطان ، تغنيها بالتجاوز والتخطي . فالشاعر هذه المرة قد تحول فجأة

عن موقف اللامبالاة وقتل السلطان . والتحول المفاجئ وعلمية القتل ليستا إلا من قبيل المبالغات المسموح بها في الشعر ، لتجسيد مدى ما بلغته الحالة التي يشخصها الشاعر فنيا من موات دفع الغناء الانتهازي لأن يكون بطلا مرة واحدة !. هذا الميل إلى الخارق وغير المألوف هو إحدى النتائج المتولدة عن تزاوج أداتين من أدوات التجربة الشعرية في التعبير عن نفسها ، فنحن لا نلبث أن نتذكر أن هذه البطولة الأسطورية المفاجئة كانت حلما . ولكن هذا التذكر لا يلغى إحساسنا العميق بصرامة المسئولية التي يستشعرها الفنان حتى التخاع . إن غربته — بالتحديد — هي وليدة مناخ الرعب الذي يؤمُّ إليه من بعيد ، ولا يتبدل نفسه بإيضاحه وتجسيده لهول ما عانى هو من ويلاته .

موقف الشاعر من الحضارة الأوروبية شديد الوضوح في قصيدته « سماء بلا نجوم » حيث ترافقه المبالغة الشعرية في قوله إن مستنقعا في وطنه أجمل من بحيرة في ليل أوروبا بلا ضياء . وقصيدته « حضارة الغرب » التي يراها عاهرة فاتها القطار ، وقصيدته « أوروبا العجوز » التي يراها مقطوعة الأنداء .

وإذا كان عبد الوهاب البياتي قد استخدم أبا زيد السروجي نموذجا للشاعر الوصول المهزوم ، فإنه في قصيدته « وداعا إستامبول » ينظر في المرأة فيرى ناظم حكمت — المنفى الآخر — وقد أصبحت شوارع إستامبول في غيابه في وحشة الأفول . لهذا لا ينزل المدينة حتى لا يراه ابن الشاعر مسهد العينين خجلا . وإذا كان الموت في المنفى هو لوعة الغريب ، فإن الموت في الوطن هو بطاقة الشهيد :

رفاقتنا ماتوا

ولم يبق سوى الجدار

يسخر من أمواتنا

من ليلنا

المنهار .

هكذا يقيم الشاعر جسرا من الهدف العظيم المشترك من شهيد المنفى وشهيد الوطن ، كلاهما يعتذب حتى الموت . بل إن هذا المنفى إذا عاد ، فإنه لن يجد

رفاق العمر . وهكذا يعود منهياً من جديد . ولكنه نفي مؤقت محدود بأسوار الطغاة
ونظامهم الرجعى ، فما لبثت بغداد — وطن الشاعر — أن نزعت عن نفسها عار
القرون فدكت عروش الظلم والطغيان . لم يكن البياق واحداً من الضائعين في
الحى اللاتينى ، بل كان تمزقه هو ذلك الانشطار الأساسى الحاد بين مشاركة شعبه
النضال من أجل حياة أفضل ، وبين بقائه المؤقت في مكان بعيد .

ولأن النفى في شعر البياق ليس غربة وجودية أو ضياعاً لا انتمائياً ، فإن البناء
التعبيرى في هذا الشعر لا يستلهم لغة الحياة وفق ما يتأدى به إليوت ، بل وفق
ما تمور به التجربة الشخصية في وجدانه المحترق . فهو حين يتصور هذا المشهد :

طفل مصلوب

وحمامة

تتقر أقدامه

لوجة فنان زيتية

في مقهى منسية .

أو هذا المشهد :

لأن حياق

بلونك ، يا فارس

مستحيلة .

كسرت فؤادى

ويتمنى

في الطفولة

فلإننا نقول إن هذا التصور الشعرى هو تحقيق للغة الحياة اليومية دون أن
نفترض في هذه الحياة فرضى وأرضاً خراباً تجمع في قصيدة واحدة بين بيت من
الشعر اللاتينى إلى حكمة صينية إلى حديث تافه لامرأة تافهة إلى صيحة من زقاق
مهجور من أزقة لندن . إن صورة الحياة في مخيلة إليوت الشعرية هى ولادة ذلك
الاضطراب الحضارى الذى يربك أذهان كبار المفكرين في الغرب . فالصورة
المشوشة هى لغة الحياة التى يفهمها الشاعر الغربى الحديث . أما صورة الحياة

في نملة البياني وزملائه فلما لا تعتمد بدورها على التقيض ، أى على الانسجام المنطقي المتأسك ، وإنما هي تستفيد من الإنسانية المتفجرة بشحنات العاطفة والوجدان فلا تخضع القصيدة العربية الحديثة لأى « نظام » سابق على عملية الخلق الفنى . ولكنها في نفس الوقت تستلهم لغة الحديث من حضارة شعب يبنى حياته بالعلم والاشتراكية . لقد أقاد الشاعر العربى إذن من « نتائج » انعكاس الحروب الحضارى على إبداع البوت فتحرر كثيراً من قيود الشكلية التقليدية وذهبت الميته . إلا أنه رفض « أصول » أو « مقدمات » هذه النتائج ، لا لأن حضارته في مرحلة البناء فحسب ، بل لأن هذا البناء يتم في ظل نظام اجتماعى متقدم . لهذا كان الطفل المصلوب والحمامة التى تنقر أقدامه واللوحه الزيتية والفؤاد المكسور والطفولة اليتيمة ، كلها كلمات تشع بالحياة التى نحيها من حيث المستوى اللفظى ، وكلها كلمات سهلة ميسورة التركيب لأنها من قلب شاعر يعيش مع شعبه مرحلة بناء حضارى يبدأ من البساطة إلى التركيب ، وكلها كلمات صيغت في نظام شعرى نسمع خطاه الموسيقية وموجاته الانفعالية مع وقع الفكرة الإنسانية المتقدمة الكامنة في كل دقة قلب يخفق بها البياني ، وكل وضعة ذهن يتألق بها عقله الشعرى الخالق .

٣

بالرغم من أن النغمة الرئيسية في شعر صلاح عبد الصبور هي الحزن ، فإن قصيدة « رحلة في الليل » تتسم بحزنها النابع من تجربة تختلف كميئاً عن مجموع تجاربه في بقية قصائد الديوان^(١) . فهى ليست تجربة مقصورة على نوع الحزن فحسب ، بل هي تمتد إلى نوعية المغامرة الجمالية أيضاً . جميع قصائد « الناس بلادى » يمكنك أن تعطيها نعتاً بسيطاً بغير جهد ، فهذا هو الحزن العاطفى ، وذلك هو الحزن الاجتماعى ، وهكذا . . أما « رحلة في الليل » فلا تمنحك هذه الفرصة اليسيرة في تصنيفها بإحدى خانات الحزن التقليدية ، لأن التجربة الشعرية في القصيدة تتجاوز المفهوم القريب للحزن ، لتجاوزها أصلاً مرحلة جمالية كاملة في حياة الشاعر الفنية ، إذا لم يكن في تاريخ الشعر المصرى الحديث .

(١) الناس في بلادى .

ولعل السمة الأولى التى تضى على هذه القصيدة قيمة ريادية ، هى « الشدول » .
وتكتسب « رحلة فى الليل » هذه الصفة من جماع العناصر الشمولية فى جزئياتها
الصغيرة . فالليل الذى يفتح به الشاعر قصيدته ، ليس هو الليل الرومانسى الذى
يعذب المحبين ، ولا هو الليل المضنى الذى يقاسى منه المرضى ، ولا هو الليل
الجنسى الذى يتوق إليه الكثيرون .. هذه وغيرها ، ألوان جزئية من الليل الأكبر
الذى يتمثل فى افتتاحية صلاح :

الليل يا صديقتى ينفضى بلا ضمير

ويطلق الظنون فى فراشى الصغير

ويثقل القواد بالسواد

ورحلة الضياع فى بحر الحداد

نحن مقبلون إذن على « ليل شامل » ربما أحسست فيه بعذاب الحب ،
أو وحشية المرض ، أو سيطرة اللذة ، ولكن هذه كلها ليست إلا ألوان الإطار
الخارجى الذى يضم ليل صلاح عبد الصبور . فتلك المشاعر كلها بمثابة المدخل
التهيئى إلى هذا الليل الكبير :

فحين يقبل المساء يقفر الطريق . . . والظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق فض مجلس السمر

« إلى اللقاء — وافترقنا — نلتقى مساء غد »

« الرخ مات — فاحترس — الشاه مات »

لم ينجح التدبير ، إلى لاعب خطير

أعود يا صديقتى لمتزلى الصغير

الليل هنا أعق من الظلمة العابرة التى تسبق ضوء الفجر ، لأنه فيما يبدو
لا فجر له . . . عذاب هذا الليل لا يرادف السهاد ، إنما يرادف الإحساس
بالنهاية التى يعلنها تعبير الوداع « إلى اللقاء » ، وهو يرادف الغربة فى العالم ،
فالظلام محنة « الغريب » ، وهو يرادف الموت فلا بد أن يموت الملك فى لعبة
الشطرنج مهما كانت براعة اللاعبين . ولا يمكن أن تكون لعبة الشطرنج سوى
لعبة « الحياة والموت » ، فالليل عند صلاح هو عذاب المصير والغربة والموت ،
هو مدلول « شمول » لا يقبل التجزئة . وهو كما قلت مجرد مقدمة إلى بقية عناصر

التجربة ، ولكنه يتضمن السمة الرئيسية فيها . فسوف نتعرف على هذا الشمول في المقطع الثاني ونحن نستمع بقلوب فزعة إلى قصة « الأجلد المنهوم » الذي يحط من السماء فجأة ليقتنص الطائر الصغير في عشه الآمن . ونزداد تعرفاً على هذا الشمول في المقطع الثالث مع « الطارق المجهول » . وفي المقطع الرابع مع « السندباد » . الشمول على هذا النحو يعنى تفتح التجربة على كافة المنافذ ، ومن ثم يستطيع الفنان أن يستوعب مختلف الوسائل التعبيرية في صياغتها . بل إن التفاعل بين شمولية التجربة وأدوات التعبير يضئ على هذه الأدوات أيضاً سمة الشمول . فلقد كانت النزعة الدرامية بين الحوار والقصة « الداخلية » من الوسائل التي أكدت هذه السمة بشكل قاطع :

وفي فراشي الظنون ، لم تدع جفني ينام
مازال في عرض الطريق تأهون يظلمون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون
كأنهم سيكون

- « لاشيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء »
- « الخمر تهتك الأسرار »
- « وتفضح الإزار »
- « والشعار . . والدثار »
- ويضحكون ضحكة بلا نخوم . .
- ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء

الحوار لا ينبثق بصورة آلية لأنه لا يتم من الخارج ، بل من أعماق التجربة الشاملة للحزن ، يتحول الليل إلى رمز للضياع . . فالمسرات الصغيرة كالنساء والخمر لا تجلب في النهاية سوى الضحكات القصيرة الأجل ، السريعة الزوال بلا صدى . ومن هنا كانت الشطرة القصيرة في الحوار ، والهدوء الموسيقي في بقية الأبيات ، تأكيداً ملحاً على جوهر التجربة في الإحساس بالحزن إحساساً ينتهي معه كل تجزئ لحساب العاطفة الشخصية أو الاجتماعية . فهو إحساس كياني وكوني معاً ، هو رمز العلاقة بين الوجود والموجود، بين الذات والعالم . لهذا كان

الحوار تجسيدا دقيقاً لكل ما هو أعم وأكثر شمولاً ، من وداع الأصدقاء كل مساء ، إلى لعبة الشطرنج ، إلى الضحكات « الصريعة بالسكنة القلبية » . أما « القصة الداخلية » فتبرز بوضوح في المقطع الثاني « أغنية صغيرة » ، فالطائر الصغير الذى يعيش مع وحيدته الحبيب ، ينقض عليهما « أجدل منهموم » ذات مساء :

ليشرب النماء
ويعلك الأشلاء والنماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتى . . حكايتى حزينة الختام
لأننى حزين

إن البساطة الشديدة فى اختيار التعبير الجزئى من هذا البناء لا ينبغي أن نخدعنا عن أهمية شكله الدراى . ولعل هذا المقطع بالذات يثير التساؤل حول هذه الصديقة التى تخلت القصيدة كلها كرمز للمحاطب ، فهى لا تقوم فى واقع الأمر مكان الحبيبة . والقصيدة بالتالى لا تتخذ شكل الرسالة . إن الأقصوصة الداخلية التى تتردد مع مأساة الطائر الصغير أو بشاعة الطارق المجهول لا تؤكد أن هناك طرفاً آخر فى العلاقة الرئيسية بالتجربة ، غير الكون أو هذا العالم . وهكذا تصبح القصة الداخلية لوناً من ألوان المنولوج الداخلى يحسم لنا هذا « التناظر » فى هيكل التجربة . ولا ريب أن لعبة الشطرنج ووداع الأصدقاء وقصة السندباد ، كلها توحى بأن ثمة صراعاً بين نقيضين . كما أن نهاية اللعبة والضحكات التى بلا تخوم ومأساة الطائر ، جميعها توحى بنجاح أكيد لأحد هذين النقيضين هو المصير التراجيدى الحاد . فالصديقة إذن . أداة تعبيرية ، لجأ إليها الشاعر فى صياغة تلك الأقصوصة الداخلية كوسيط رمزى للحوار القائم بينه وبين العالم . ذلك أن صلاح عبد الصبور لم يتخل عن الجرى العاطفى فى قصيدته ، فهو يعتمد فى تجسيم أزمته مع الوجود على مركب عاطفى يجذب بداخله جزئيات حياتنا اليومية إلى أن تبلور فى كيانه « كلا » شاملاً لمأساتنا الكبرى . ولا أعرف شاعراً آخر – غير بدر شاكر السياب – أعطى الحوار الداخلى هذا المعنى . . ومع هذا ترتفع

قيمة المحاولة في قصيدة صلاح على ما عداها في أنها لم تكن رمزاً مياسياً أو اجتماعياً ، ولكنها قضية القضايا في حياة البشر .

• • •

والسمة الثانية لهذه القصيدة الرائدة ، هي تعدد الصور واختلافها على الرغم من اشتراكها في وحدة شعورية ، وقضية فكرية واحدة . ولا أعتقد أن هناك من يختلف معي في القول بأن الفضل الأول في استخدام هذه الوسيلة التعبيرية يعود إلى ت. س. إليوت . فأية نظرة سريعة إلى « الأرض الخراب » أو « الرجال الجوف » أو « أربعماء الرماد » تؤدي بنا إلى هذه النتيجة . ولكن يتبقى للشاعر العربي — بعد ذلك — استخدامه الممتاز لهذه الأداة . فقد كان الناظر القائم منذ البداية في هيكل التجربة ، مبرراً هاماً عند صلاح عبد الصبور لأن يلجأ إلى « تنوع » الصور الموضوعية المعادلة لجراه الشعوري ، بحيث لا يفتقد هذا التنوع ما يمكن استخلاصه من « وحدة » . ويتم ذلك عادة بواسطة « المحور » الفكري الذي ينتظم مقاطع القصيدة . في المقطع الأول « بحر الحداد » مهّد لنا الشاعر تجربته بالليل الذي ينفضه بلا ضمير ، وذكرى وداع الأصدقاء ، ولعبة الشطرنج ، وأصوات الثلاثة التي تنداح في السكون مثل البكاء . وفي المقطع الثاني « أغنية صغيرة » كانت حكايته حزينة الختام لأن طائر الصغير صرعه الأجلد المهنوم . وهو يصارحنا بأن حزن حكايته لم يأت عبثاً . بل لأنه حزين . . لماذا ؟ يجب في المقطع الثالث « نزهة الجبل » :

الطارق المجهول يا صديقتي ملثم شرير

عيناه خنجران مسقيان بالسموم

والوجه من تحت اللثام وجه بوم

لكن صوته الأجنس يشدخ المساء

« إلى المصير ! . . والمصير هوة تروع الظنون

وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل

أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل

لكن هذا الطارق الشرير فوق بابي الصغير

قد مد من أكامه الغلاظ جذع نخلة عقيم

ومعدى المصير . . والمصير هوة تروع الظنون .

ينضح لنا الجبل كرمز إلى الانطلاق أو العنق والخلاص ، فالترهة والروع بها ليست إلا الرغبة في هذا التحرر من حركات لعبة الشطرنج ، من أظافر الأجلد المنهوم ، من المصير . ولكن المجهول له بالمرصاد ، فالمعدى لن يكون نزعة على الجبل - فهذه الرغبة في الخلاص لا تتجاوز عتبات الحلم - وإنما الموعد الحقيقى الوحيد هو المصير ، هو « الهوة » التى تروع الظنون . هكنا يؤدى التسلسل الشعورى منذ البداية . . فالتهميد المأساوى بالليل والعذاب ولعبة الشطرنج ، والحكاية الخزينة التى تنتهى بقتل الطائر المسكين ، لابد أن تكون حلقتيها الثالثة هى ذلك « الطارق » الذى لا يحول بين الشاعر ووزة الجبل فحسب ، بل بين ليله والفجر . إنه ليل بلا فجر ، فقبل أن تتبلج أضواء الفجر يتظله المصير . هتلك الهوة بين الليل والفجر . إن لعبة الشطرنج تختلف عن حكاية الأجلد المنهوم ، وهذه لا تقترب من واقعة الطارق المجهول . . إلا أن الصور الثلاث تتأزر فيها بينها فى وحدة شعورية كاملة . ذلك أن الشاعر لم تغره فتنة إحلى الخزيات دين غيرها ، بل كان هم الأول هو « الربط » الدينائى بين مختلف الصور التى تمكس واقعه النفسى الخزين . وإذا كان الناظر هو عماد التجربة الجمالية فى القصيدة كلها ، فقد كان الناظر كامناً فى كل مقطع منها : أولئك الذين يضحكون فى ظلام الليل ضحكاً « كالبكاء » ، ذلك الطير الصغير وإلفه الحبيب يكفیان بحسوتا متقار ثم يفجأهما الأجلد المنهوم ، وهكنا أقبل الطارق المجهول فى الوقت الذى يفكر فيه بنزعة الجبل . إن هذا الناظر فى كل مقطع لم يشذ عن التناسق العام فى تناظر القصيدة بأكملها . وهو لم يقتصر على التناظر الصورى ، وإنما تضمن مختلف المستويات الفكرية والناعية .

• • •

وإذا كان التناظر هو التناقض والتقابل فى آن ، فإن الثلاثة مقاطع الأخيرة تصوغ السمة الثالثة فى هذه القصيدة الهامة ، وهى « التركيب » بين المتناقضات . يقول الشاعر فى المقطع الرابع « السندباد » :

في آخر المساء يمتلئ الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاس الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويتلوى الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

السندباد :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحي انتشيت قال : كيف ؟
« السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت ! ! »
الندامى :

هذه محال، سندباد أن نجوب البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر التين للشتاء
ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحمكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم

إن الشاعر لا يترك رموزه معلقة في الفضاء . بل هو يربط بينها وبين
مقاطع التجربة من جهة ، وبينها وبين القارئ من جهة أخرى . نحن لم ننس
بعد المقطع الأول « بحر الحداد » ورحلة الضياع التي يقوم بها الشاعر خلاله أثناء
الليل . وما هوذا يلح في الأبيات الأخيرة على حكاية الضياع في بحر العدم .
فالعلاقة بين الرحلة والحكاية ، وبين الحداد والعدم ، هي علاقة ترادف لا أكثر .
وننتقل إلى مقدمة « السندباد » فنعثر على تلك الأوراق المطلسمة الخطوط والجبين
الذي ينضح بالعرق والدخان . . فنحن إذن مع « فنان » يحوب رحلة العذاب

مع تجربة الحلق ، لعله يحقق نزهة الجبل على نحو من الأنحاء . وهذه هي همزة
الوصل بين تلك المقدمة السريعة وبقية المقطع . فالسندباد هو عطر من الناس ،
يعز عليه أن يجهل ذاته ووجوده فيبدأ رحلاته المغامرة من أجل « المجهول » . وبقية
البشر يكتفون غالباً بالاستماع إلى هذه المغامرات التي تتكامل مع مضاجعة
النساء وغرس الكروم ونبذ الشتاء في صياغة حياتهم الحادثة المستريحة المطمئنة .
هذا « التركيب » من المغامرة والاستسلام ، يتولد عنه معنى « البطل المعذب » الذي
سبق أن التقينا به في المقاطع الثلاثة الأولى . فهو وحيد في تجربته الفذة ، في
رحلة الضياع ، وبحر العدم . وهو لا يلتقي مع المجموع إلا إذا أصبحت الرحلة
مجرد حكاية تستهوى العقول الكسلى والقلوب الآمنة .

هذا التركيب بعينه هو ما نطالعه في المقطع الخامس « الميلاد الثاني » حيث
يلعب الأطفال « لعبة العريس والعروس » . وحيث يقسم العشاق بالعهد الذي
لن يهون . . ثم يذكر فجأة « صديقتي ! عى صباحاً، هل ذكرت نزهة الجبل ؟ »
فهو لا يستطيع أن يذكر الميلاد وأفراح الحياة إلا وتنقض عليه ذكرى نزهة الجبل . .
أليس شيئاً طبيعياً أن تم أفرج الشر بالخلوص والانطلاق والتحرر ؟ ولكنه يعود
في المقطع السادس « إلى الأبد » فيذكر لعبة الشطرنج ، لا ليربط بين البداية
والنهاية فحسب ، بل ليجمع بين أطراف الصراع في وحدة تركيبية واضحة :
لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

ويعد غد ! ويعد غد !

سنلتقى إلى الأبد

* * *

لو أضفنا إلى السمات السابقة لرحلة في الليل ، ما اشتملت عليه من تأثيرات
بالأساطير الشعبية والتراث الشعبي والثقافة الغربية والشرقية بغير أن تنتقص هذه
التأثيرات من أصالة التجربة ، فلإننا نضطر إلى التوقف عند المكتسبات
العديدة التي أثرت بها هذه القصيدة شعرنا الحديث ، بل نستطيع أن نحدد لماذا
كانت رحلة في الليل قصيدة رائدة .

وسوف أستخدم للتليل على أهمية هذه القضية منهج التناظر الذي أجاد

الشاعر استخدامه في قصيدته . . ذلك أننى سأناول قصيدته « الظل والصليب » من ديوانه الثانى « أقول لكم » للمقارنة بينهما وبين « رحلة في الليل » من عدة زوايا .

الزاوية الأولى وهى « شمولية التجربة » تتحقق في الظل والصليب ، بصورة تقريرية ، ولا أقول تجريدية كما قد يظن الشاعر ، إذ أن هناك فرقاً واضحاً بين التقرير والتجريد . . فالتجريد يحدث في اللحظة التى يحيل فيها الفنان الاهتمامات الجزئية إلى قضية كلية . أما التقرير فهو الصياغة المباشرة للتجربة . بل إن تعبير « التجربة » يتردد كثيراً في اللحاق بالمباشرة والتقريرية . فالتجربة تتطلب تجسيداً ومعادلاً موضوعياً حتى يمكن القول بأنها تحققت فنياً . والتجسيم ربما يتم بواسطة الأسطورة الواحدة التى تعانق أجزائها مدلولات التجربة . وربما يتم بواسطة إشارات أسطورية عديدة ، تماثل الإشارة الواحدة منها لإحدى جزئيات التجربة . وقد بلغا الشاعر إلى صور من التاريخ المعاصر أو القديم ، أو من حياتنا اليومية . ولقد تمس صلاح عبد الصبور في شعره على مختلف هذه الوسائل ، بل كان كثير التنقل من الاستخدام الرومانسى للرمز أو الصورة ، إلى الاستخدام الواقعى أو الكلاسيكى . أى أننا ، ونحن نقرأ الظل والصليب نقف حقاً بإزاء شاعر كبير ورائد . ومن جانبى أعتقد أن ديوان « أقول لكم » بأجمعه يغلب عليه الطابع التجريبي . فالشاعر يكاد يهجر الغنائية التى كانت تسم « الناس في بلادى » . وهو يهتم في معظم الأحيان إلى المنطق الفكرى في تبرير وجوده . إلا أننا لانكتشف امتداداً أصيلاً في الديوان لرحلة في الليل ، فهى القصيدة الوحيدة في ديوانه السابق التى تحمل كافة السمات التى حاول تحقيقها في « أقول لكم » ، ومع هذا نراها لم تتحقق أو تزدهر . فبعد أن كان الشاعر يقدم لتجربته برمز شامل لجوهرها يستمد من أكثر الصور لديه تعبيراً كالليل ، يدفع إلينا الآن تجربته باقفعال صاخر :

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

لا عمق للألم

لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة . ويهبط السأم .

أى أننا لا نفاجأ بتجربة خصبة متعددة الأبعاد ، بل نستقبل النتائج الانفعالية فحسب . لهذا جاء التشبيه هو الخامة الفنية الأساسية . والتشبيه فى ذاته ليس عيباً ، ولكنه إذا أقبل كبديل جزئى عن شمول التجربة ، فإنه يفقد قدرته على تجسيد جوهرها . وتلتقى « الحكمة البليغة » مع التشبيه القريب المئال ، فيقول الشاعر :

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

قابلى الفكر ، ولكنى رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يميته ، وعدت دون موت

وبالرغم من الوحدة الفكرية التى تتخلل هذه الأبيات ، وما سبقها . . فإننا لا نكتشف مجرى شعورياً محدداً . ولقد وضع الشاعر يده على معين لا ينضب فى اختياره للظل ، والصليب ، ولكنه لم يستعملهما قط كبديل موضوعى للتجربة ، على تقيض ما نرى عند ت . س إليوت فى استعماله لسلسلة من الكنايات حول « الكلمة » أدق ما فى المعانى التجريدية المسيحية — كما يقول ألن تيت (١) — وقد نجحت فى خلق الأثر الوجدانى الذى تحدته التجربة للقارىء . يردد إليوت :

If the lost Word is lost, if the spent Word is spent.

If the unheard, unspoken.

Word is unspoken, unheard.

Still is the unspoken Word, the Word unheard.

The Word without a Word, the Word Within.

The world and for the world.

لئن كانت الكلمة المفقودة مفقودة ، ولئن كانت

الكلمة المبلولة مبلولة

لئن كانت الكلمة غير المسموعة غير المنطوقة

غير منطوقة ، غير مسموعة

فا زالت موجودة الكلمة غير المنطوقة ، الكلمة

(١) راجع كتابه اتمرم للمرية « دراسات فى النقد » بقلم عبد الرحمن ياغى .

غير المسموعة

الكلمة بدون كلمة ، الكلمة في

العالم ، ومن أجل العالم

إن المعنى التجريدى في هذه الآيات ، قد ارتدى شكلا غير تجريدى على الإطلاق ، هو الإلحاح الصوقى — بالصورة والوزن — على ذلك المعنى الذى لا يبعد كثيراً عما أراده صلاح عبد الصبور . لم يكن الظل أو الصليب إلا هيكلًا أسطوريًا يسمر الشاعر على خشبته أو طيفه مأساة الإنسان الذى يحيا بلا ظل ، وبلا صليب . التجربة في وجدان الشاعر ، كبيرة حقًا . أتصورها في كارثة البطل التراجيى المعاصر — إنسان القرن العشرين — حين يحس فجأة بمجده يتمارى في الفراغ ، لاتسده عقيدة أو قيمة أو نظرية ، إنسان بلا نير يحمله ، بلا صليب ينزف عليه دماء التجربة ، فكتسب حياته دلالة ، ووجوده معنى . إنه شهيد من نوع جديد ، فهو لا يستشهد بالموت ، وإنما بالحياة ، بالحياة — هكذا — عبثًا في عبث . لهذا يسأم اللعبة ، ويصبح الملل هو الصليب الجديد لإنسان هذا العصر والأوان :

إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأم

يزنى بها سأم

يموتها سأم

هكذا أتصور تجربة الشاعر قبل أن تولد ، وهكذا نقرأها بعد الميلاد ، فما أبعد المسافة بين الاثنين ؟ لقد توافرت لهذه التجربة أبعاد فكرية لم تتوافر لرحلة في الليل ، فقفزت عليها بدلا من أن تزيدها غنى . « رحلة في الليل » تقول لنا ما أبشع المصير ، ولكن فلنظل في الحلبة ، لا ينبغي أن نرفع الراية البيضاء . « الظل والصليب » تبدأ من هذه النهاية فتقول لنا: مصيرنا الذى نعيشه أكثر بشاعة ، فنحن نموت مرتين ، الأولى نموتها على ظهر هذه الأرض ، والأخرى في جوفها ، ما أبشع موتنا الأول — في هذه الحياة ، في هذا العصر — بلا صليب ، فللموت الآخر يتم على صليب المجهول أو القدر ، وكان أجدادنا يموتون في سبيل إلهى القيم ، أما نحن — شهداء القرن العشرين — فقد سحبت الأرض من تحت أقدامنا ،

وعليتنا أن نعيش في عمار الزلازل والبراكين التي تغلي في أعماقنا في صورة الملل ،
في إطار من السأم ! التجربة هنا ، عميقة الغور إلى حد بعيد ، ومن حرارتها التي
ألهبت وجدان الشاعر وفكره ، سارع إلى صياغتها وهو ما يزال في مرحلة الانفعال
الساخن ، ومن ثم بقيت في مرتبة باردة من المباشرة والتقريرية ، فمن حيث أراد
الشاعر توصيل التجربة في دفقة شعورية حارة كتلك التي تكوى ذرات دمه ، لم
يستطع أن يثير فينا نفس الإحساس والانفعال ، ذلك أنه لم يحسم هذا الشعور
في صور قادرة على عكسه في كيان القارئ ووعيه .

* * *

مقطعان اثنان فقط ، هما اللذان حاول فيهما الشاعر أن يحسد عاطفته
وتجربته وقضيته ، فقال في المقطع الثاني :

قلم لي
لا تدس أنفك فيما يعنى جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أني
وحى في مرآتي مجلوع الأنف

وهي صورة جزئية جميلة بلاشك ترمز إلى التطلع والشوق إلى المعرفة ، وكيف
يقابل الإنسان الذي يحمل هذه الصفات بالزجر ، غير أن باطنه مليء بالمرارة
لأن هذه الصفات التي يحملها في حالة هزيمة وانكسار ، لأن السأم قتل الرغبة
في التطلع ومعرفة المجهول ، لأن أنفه « مجلوع » في مرآة نفسه التي لا يراها
الآخرون . ولكن هذه الصورة الجزئية تفقد فعاليتها لاتعدام همزة الوصل الشعورية
بينها وبين بقية المقاطع ، فهي مستوى تجسيى معين ، وما قبلها تقريرى مباشر ،
وما بعدها مستوى تجسيى من نوع مختلف لا يستبدل التناظر بمنهج آخر يثرى
التجربة ويضيف إليها ، ولا يبنى على التناظر الذي عرفناه في القصيدة السابقة
قادراً على حمل العبء .. لهذا لا تكتسب هذه الصورة الجميلة سمة الشمول ،
بل تصبح أداة « جزئية » ثمينة ، لا تؤدي عملها ما دامت لا تنتمى — من حيث
وظيفتها الفنية — إلى بقية الجهاز .

المقطع الثالث يقدم لنا الصورة الثانية :

ملاحنا مات قبيل الموت ، حين ودع الأصحاب .
والأجباب ، والزمان ، والمكان
عادت إلى قمقمها حياته ، وانكشمت أعضاؤه ، وبال
ومد جسمه على خط الزوال
يا شبيخنا الملاح ، قلبك الجريء كان ثابتاً ، فإله استطيع
أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد . . .
ثم قال :

— هذى جبال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تدور
تخطمها الصخور
وانكبتا . . ندنو من المحطور ، لن يفلتنا المحطور
— هذى لذن جبال الملح والقصدير
وافرحا . . نعيش في مشاف المحطور
نموت بعد أن ندوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالي من زماننا الضرير
مضت ثقيلات الخطى على عصا التدبير البصير

هذه الصورة الرائعة لإنسان هذا العصر الذى يرتقى في أحضان المغامرة ،
ولكنه لا يعيش ليستصر ، ولا يعيش لينهمز ، ولكنه يموت قبل أن يصارع التيار . .
هذه الصورة لا يلتقى منسوبها مع المستوى الانفعالى للتجربة بشكل عام ، ولا يلتقى
مع بقية المقاطع بشكل خاص . فالملاح كتجسيم موضوعى لإنسان عصرنا ، يحمل
ذروة التعبير عن مأساة هذا الإنسان في هذا العصر ، فهو يشير إلى جبال الموت
ويحكى قصة القدر ويعوص إلى القرار في سلام لقد حولنا الملل إلى آلهة بالرغم
منا ، بل تم ذلك دون أن نعطى الكلمة الأخيرة قبل الإعدام . ومعنى ذلك أن
السأم هو أحد عناصر موتنا ، هو المقدمة التمهيدية إلى مصيرنا الشبح . والمؤسف حقاً ،
أن المقدمة أكثر بشاعة من النتيجة .

صلاح عبد الصبور لا يربط بين أجزاء « الظل والصليب » ربطاً دينامياً ،

فالمدخل الطويل الصارخ بالسأم ، يتلوه الأنف المجدوع في المرأة ، ثم الملاح الصريع ، فهذه الخاتمة :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك

إنه الملل ، في النهاية ، هو الصليب . وهو القاتل . وهو من يقيدون جرائمه دائماً « ضد مجهول » . الخيط الفكري إدد . شديد الوضوح . فالسأم — في المستوى النظري — هو الذي يتسلل من المدخل عبر المرأة والأنف المجدوع . وهو الذي يغري الملاح بالمغامرة والاستسلام في آن واحد ، وهو الذي يجعل من الحق الضائع بطلا لهذا الزمان . غير أن الخيط الفكري وحده لا يصنع شيئاً . لا يكسب التجربة وهج الحياة ، لا يملأ شرايينها بالدم . ولا يسرى في خلاياها مسرى الكهرباء . التجسيم الموضوعي ذو المحتوى العاطفي هو وحده الخالق المبدع للتجربة الشعرية النابضة ، ثم التقارب بين مستويات هذا التجسيم في مختلف مقاطع القصيدة . يخلق التوازن والتناسق في هيكل التجربة الشعرية ككل . وبذير هذين العنصرين لا يتحقق التكامل النغمي أو المحور الدرامي أو الانسجام في وحدة القصيدة ، وهذا ما انحدرت إليه قصيدة « الظل والصليب » بالرغم من خطورة تجربتها وغناها « على المستوى النظري » وبالرغم من روعة تحسيم بعض أجزائها « في المستوى التطبيقي » ولكنها — في الطريق من النظرية إلى التطبيق — سقطت ضحية الانفعال الحار الذي لم يبرد أثناء عملية الخلق . لقد توافر لها ما لم يتوافر « لرحلة في الليل » من أبعاد فكرية ، ولكنها لم ترتفع إلى مستوى تلك القصيدة رائدة ، لأنها افتقدت أدوات التعبير القادرة على تجسيد العاطفة والانفعال وإثارتها في وجدان القارئ بصورة ماثلة أو قريبة من الإحساس الأصلي عند الشاعر .

لذلك أبادرُ إلى القول بأن «رحلة في الليل» ماتزال في مقدمة إنتاج الشاعر صلاح عبد الصبور ، بل في مقدمة الشعر المصري الحديث . ولشد ما يؤلنى ألا أجد لها امتداداً—ولا أقول شبيهاً— في شعر صلاح أو غيره . وإنما أتوقع لهذا الامتداد أن يكون أكثر ازدهاراً ، فلا يصبح الشاعر مجرد «شاهد» لعصره ، بل تنمو تجربته لتصبح «رؤيا» لعالم جديد ، وهى المحاولة التى بذلها صلاح فى «أقول لكم» بإخلاص شديد . إلا أن غلبة الطابع الانفعالى على التجربة الشعرية لم يتح لها من النضج ما ترتفع به إلى مستوى الرؤيا، ففى عمرة الإحساس المتضخم بالتجربة الجديدة ، تناسى الشاعر — فيما يبدو — حاجتها إلى مرحلة كافية للنضج حتى لا يتعارض الفكر مع الشعر. إلا أن هذه النتيجة لا تخس المحاولة الريادية — فى شعرنا المصرى — قيمتها ، فلئن كان ديوان «أقول لكم» يغلب عليه التجريب فإن الشعر العربى الحديث بأكمله ما يزال فى مرحلة تجريبية ، ويكنى صاحب «الناس فى بلادى» و «أقول لكم» أنه ارتاد الطريق المحفوف بالمخاطر إلى خلق شعر حديث بحق. أخفق فى بعضه، ونجح فى بعضه الآخر، ولكنه فى الحالى كان رائداً شجاعاً .

فهرس الآلام الشخصيات والآلام

١

- ١ - ابراهيم (شخصية فنية في «مأساة الحلاج» ، لصالح عبدالصبور) ٩٩
- ٢ - ابراهيم (شخصية شعرية ليوسف الخال) ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٨١ ، ١٨٢
- ٣ - ابراهيم (حافظ) ٤٣
- ٤ - ابراهيم (محمد طلبه) ٢٠١
- ٥ - ابن احمد (الخليل) ١٠٨
- ٦ - ابن برد (بشار) ١٠٤
- ٧ - ابن خلدون ١٠٥
- ٨ - ابن رشيق ١٠٥
- ٩ - ابن الرومي ١٠٤ ، ١٦١
- ١٠ - ابن سينا ١٠٤
- ١١ - ابن قتيبة ١٠٤
- ١٢ - ابن المعتز ١٠٥
- ١٣ - ابو تمام ٣٢ ، ١٠٤
- ١٤ - ابو حديد (محمد فريد) ٣١ ، ١٠٢ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ٢٠٧
- ١٥ - ابو الحسن ٣٥
- ١٦ - ابو ريعة (عمر بن) ٣٤
- ١٧ - ابو سنه (محمد ابراهيم) ٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٠
- ١٨ - ابو شادي (د. احمد زكي) ٤١ ، ٤٣
- ١٩ - ابو شقرا (شوقي) ٧٦
- ٢٠ - ابو شبكة (الياس) ١٠٨ ، ١٦٠
- ٢١ - ابو العتاهية ١٠٤ ، ١٠٥
- ٢٢ - ابو العلاء ٢٠٤

- ٢٣ - أبو نواس ١٩ ، ٣٢ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٥
- ٢٤ - اديب (البير) ٣٧
- ٢٥ - أدونيس (علي احمد سعيد) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١٠٠ ، ١١٠ ،
١١١ ، ١١٤ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٨ ،
١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٩
- ٢٦ - اراغون (لويس) ١٧ ، ١٨ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ١٤٩ ، ٢٠٣
- ٢٧ - استامبول ٢٢٧
- ٢٨ - اسماعيل (د. عز الدين) ٥٥ ، ١١٥
- ٢٩ - اسماعيل (محمود حسن) ٣١ ، ٥٥
- ٣٠ - اشعيا (احد انبياء التوراة) ٨٨
- ٣٢ - افشنكو (يوجين) ١٨
- ٣٣ - افريقيا ١٧٨
- ٣٤ - اليوت (ت. س) ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٧٣ ، ٩٥ ، ٩٦ ،
١١٢ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٣١ ، ١٤٨ ، ٢١٣ ،
٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٣٣ ، ٢٣٨
- ٣٥ - اميركا ١٠٧ ، ١١٨ ، ١٣٠ ، ١٧٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٢
- ٣٦ - انيس (د. عبد العظيم) ٤٢
- ٣٧ - اهرتبورغ (ايليا) ٤٩ ، ٢٠٣
- ٣٨ - اودن ١٥٠
- ٣٩ - أورفيوس (شخصية اسطورية) ١٦٣ ، ١٨٦
- ٤٠ - أوروبا ١١٨ ، ١٣٠
- ٤١ - الابنودي (عبد الرحمن) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧
- ٤٢ - الاخفش ٣٥
- ٤٣ - ايلوار (بول) ٤٩ ، ٦٨ ، ٧٣ ، ١٤٩
- ٤٤ - ايليا (احد انبياء التوراة) ٨٨
- ٤٥ - ايوب (كامل) ٧٥

ب

- ٤٦ - بابل ٩٧
- ٤٧ - البارودي (محمود سامي) ٢٠ ، ٤٢ ، ٤٦
- ٤٨ - باريس ٢٠٢

- ٤٩ - الباقلائي ١٠٥
٥٠ - باكتير (علي احمد) ٣١ ، ١٠٨ ، ١١٢
٥١ - بانوش (ماريا) ٢٠١ ، ٢٠٢
٥٢ - ياويد (عررا) ١١ ، ١٨ ، ١١٤
٥٣ - پايرون (اللورد) ١٤
٥٤ - البحاري (محمد) ١١٦
٥٥ - براكس (غازي) ١٠٣ ، ١٠٤
٥٦ - برلين ٢٠٢ ، ٢٠٣
٥٧ - بروس (مارسيل) ١١
٥٨ - بروفروك (شخصية شعرية لالبيوت) ١٤
٥٩ - بروميتيوس (شخصية أسطورية يونانية) ٩٤ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٩٦
٦٠ - برونو ١٠٠
٦١ - بريخت (برتولد) ٦٥
٦٢ - بعداد ٢١٩ ، ٢٢٨
٦٣ - بو (أدغار الان) ١١٠
٦٤ - بودلير ١٦
٦٥ - بور سعيد ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٨
٦٦ - البياتي (عبد الوهاب) ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٧ ، ٤٧ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩
٦٧ - بيرس (سان جون) ١٧ ، ٩٤
٦٨ - بيكاسو ٢٠٣

ت

- ٦٩ - تامر (زكريا) ٤١
٧٠ - ترومان ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٣
٧١ - تشوسر ١٦
٧٢ - توفيق (بدر) ٧٥ ، ٨١
٧٣ - التونسي (بيرم) ٣٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١

٧٤ - تونغ (ماوتسي) ١٨٨



- ٧٥ - جابر (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٧ ، ١٦٦ ، ١٦٥
 ٧٦ - جاهين (صلاح) ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ،
 ٦٧ ، ٦٦
 ٧٧ - جبرا (جبرا ابراهيم) ٢٨ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٨٥ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ،
 ٩٤ ، ٩٧ ، ١٣٩
 ٧٨ - حبران (جبران خليل) ٣٥ ، ٨٧ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٢
 ٧٩ - الجبل (بدوي) ٣٨
 ٨٠ - الجزائر ١٥٧ ، ١٦٤ ، ١٦٨ ، ١٩٣ ، ٢٢١
 ٨١ - جواد (كاظم) ٣٨
 ٨٢ - الجواهري (محمد مهدي) ٣٨
 ٨٣ - جميلة (البطلة الجزائرية وشخصية فنية للشرقاوي) ١٠١
 ٨٤ - جوليانا (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٦ ، ١٦٧
 ٨٥ - جولييت (بطلة مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
 ٨٦ - جومو (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٧
 ٨٧ - جويس (جيمس) ١١
 ٨٨ - الحبوسي (د. سلمى الخضراء) ١٤٢



- ٨٩ - الحاج (انسي) ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥
 ٩٠ - حاوي (خليل) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١١٤ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٤٩
 ٩١ - حجاب (سيد) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨
 ٩٢ - حجازي (احمد عبد المعطي) ٢٥ ، ٤٩ ، ٥١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ،
 ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٤٢
 ٩٣ - الحجازي (زكريا) ٤١
 ٩٤ - حداد (فؤاد) ٥٨ ، ٥٩
 ٩٥ - الحداد (نجيب) ١٠٦ ، ١٠٧
 ٩٦ - الحريري ٢١٩

- ٩٧ - حسن (محمد عبد العني) ١٠٨
 ٩٨ - حسين (د . طه) ٢٠ ، ٢١ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ١٠٣
 ٩٩ - حقي (بديع) ٢٨ ، ٤١
 ١٠٠ - حكمت (باطم) ١٧ ، ٤٩ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٧٣ ، ١٢٢ ، ١٤٩ ، ١٦٤ ، ٢٢٧ ، ١٦٥
 ١٠١ - الحلبي (فراسيس مراش) ١٠٦
 ١٠٢ - حمزه (عبد القادر) ٥٧
 ١٠٣ - حنا (توفيق) ٢٠١
 ١٠٤ - الحوماني (محمد علي) ٢٨
 ١٠٥ - الحيدري (بلند) ٢٨ ، ٧٦

خ

- ١٠٦ - الحال (يوسف) ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٨
 ١٠٧ - خالص (د . صلاح) ٢٦
 ١٠٨ - الخطيب (يوسف) ٢٨
 ١٠٩ - الحفاجي (ابن سنان) ١٠٥
 ١١٠ - خميس (شوقي) ٧٥
 ١١١ - حوري (رثيف) ٢٨ ، ٤١
 ١١٢ - الخيام (عمر) ٩٨

د

- ١١٣ - درويش (الشيخ سيد) ٥٨
 ١١٤ - دنقل (امل) ٧٥
 ١١٥ - الديب (بدر) ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨
 ١١٦ - ديكارت ٢٠

ز

- ١١٧ - رامبو ١١٤
 ١١٨ - الراوي (عدنان) ٤١
 ١١٩ - زنوق (د . اسعد) ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩

- ١٤٢ ، ١٣٩
 ١٢٠ - رورنتال ١٥ ، ١٦
 ١٢١ - روسيا ٢١٣
 ١٢٢ - روميو (بطل مسرحية شكسبير) ٣١ ، ١٠٨
 ١٢١ - الريحاسي (امين) ١٠٨
 ١٢٤ - الرئيس (رياضى مجيب) ٧٦

س

- ١٢٥ - سارتر (جان بول) ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٨٦
 ١٢٦ - ستويل (ايديث) ٧٢
 ١٢٧ - ستيتيه (صلاح) ٤٩
 ١٢٨ - السحرتي (مصطفى عبد اللطيف) ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣
 ١٢٩ - السروجي (ابو زيد - شخصية شعرية للبياتي) ٢١٩ ، ٢٢٠ ،
 ٢٢٥ ، ٢٢٧
 ١٣٠ - سرور (نجيب) ٤٢ ، ٧٥ ، ١٤٢
 ١٣١ - سعد (د علي) ٣٦
 ١٣٢ - سعيد (د حائدة) ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥
 ١٣٣ - سقراط ١٠٠
 ١٣٤ - سكوت (وولتر) ٣٤
 ١٣٥ - سند (كيلاني) ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٠٠
 ١٣٦ - سندباد (شخصية شعرية لعبد الصبور) ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ،
 ٢٣٥ ، ٢٣٦
 ١٣٧ - السودان ١٦٩
 ١٣٨ - سوريا ١٥٥ ، ١٥٦
 ١٣٩ - السياب (بدر شاكر) ٥ ، ٢١ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٧ ، ٥٣ ،
 ٥٥ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٧ ، ١١٤ ، ١٣٩ ، ١٤٩ ، ١٥٩ ،
 ٢٠٤ ، ٢٣٢
 ١٤٠ - السيد (احمد لطفي) ٥٧
 ١٤١ - السيد (مهران) ٧٥
 ١٤٢ - سيريف (شخصية اسطورية يونانية) ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٧١

ش

- ١٤٣ - شار (ريبيه) ١١٤
 ١٤٤ - شاهين (مجيب) ١٠٧
 ١٤٥ - الشبلي (شخصية فنية هي « مأساه الحلاح » لعبد الصبور) ٩٩
 ١٤٦ - الشدياق (احمد فارس) ١٠٦
 ١٤٧ - الشرقاوي (عبد الرحمن) ٤٣ ، ١٠١ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ،
 ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ،
 ٢١٤
 ١٤٨ - شكري (عبد الرحمن) ٢٠ ، ٢٢ ، ٤٢
 ١٤٩ - شكسبير ١٦ ، ٣١ ، ٢٠٧
 ١٥٠ - شلي ١٤
 ١٥١ - الشواف (خالد) ٤١
 ١٥٢ - شوبان ٣٥
 ١٥٣ - شوقي (احمد) ٢٠ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ١١٩
 ١٥٤ - شوشه (هاروق) ٧٥

هـ

- ١٥٥ - صايغ (توفيق) ٢٨ ، ٤٩ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ،
 ٩١
 ١٥٦ - صبحي (حس عباس) ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ،
 ١٧٤ ، ٢٠٠
 ١٥٧ - صبحي (محيي الدين) ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠
 ١٥٨ - صنين (حبل في لبنان) ٢٢٢
 ١٥٩ - صيدج (جورج) ٤١ ، ١٠٣
 ١٦٠ - الصين ٢٠٣

ط

- ١٦١ - طراد (ميشال) ٦٨ ، ٦٩
 ١٦٢ - طروادة ٢١٩
 ١٦٣ - طه (علي محمود) ٣١

١٦٤ - طوقان (مدوى) ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٩ ، ٤٢

ع

١٦٥ - العالم (محمود امين) ٢٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٣

١٦٦ - العامل (رشدي) ٧٦

١٦٧ - عباس (د. احسان) ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٤

٢١٢ ، ٢١٤

١٦٨ - عبد الحليم (ابراهيم) ٢٠٣

١٦٩ - عبد الحليم (كمال) ٤٢

١٧٠ - عبد الحميد (ابان ابن) ١٠٤

١٧١ - عبد الرحمن (د. عائشة) ٥٣

١٧٢ - عبد الصبور (صلاح) ٣٠ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦١ ، ٧٣ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٤ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٤٣ ، ١٤٩ ، ٢٠٣ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤١ ، ٢٣٩ ، ٢٣٧ ، ٢٣٢

١٧٣ - العراق ١٦٥ ، ٢١٤ ، ٢١٦

١٧٤ - عروس (ابن) ٥٦

١٧٥ - العسكري (ابو هلال) ١٠٣

١٧٦ - العقاد (عباس محمود) ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٣ ، ٤١ ، ٥١ ، ٥٥ ، ١٤٦ ، ١٦١

١٧٧ - عقل (سعيد) ٧١ ، ١٠٨ ، ١١٩

١٧٨ - عمار (كمال) ٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٠

١٧٩ - عواد (موريس) ٦٩ ، ٧٠

١٨٠ - عوض (د. لويس) ٢١ ، ٢٦ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٤٠ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧

٢١٠

غ

١٨١ - غاليلى ١٠٠

- ١٨٢ - غاندي (المهاتما) ٢١٤
- ١٨٣ - غانم (عبد الله) ٦٩ ، ٧٠
- ١٨٤ - غنيم (عبد الرحمن) ٨٠
- ١٨٥ - غوركبي (مكسيم) ٢٢٣
- ١٨٦ - غيرالدي (بول) ١٦٠

ف

- ١٨٧ - فاليري ١١٤
- ١٨٨ - فرمان (غائب طعمه) ٢٦
- ١٨٩ - الغزاوي (الربيع بن ضبع) ٣٥
- ١٩٠ - فلسطين ٢١٥ ، ٢٢٣
- ١٩١ - فهمي (عبد العزيز) ٥٧
- ١٩٢ - فياتنام ٢٠٣
- ١٩٣ - الفيتوري (محمد) ٣٨ ، ٧٥

ق

- ١٩٤ - القاهرة ٢١٠ ، ٢١٣
- ١٩٥ - قباني (نزار) ٤٩ ، ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠
- ١٩٦ - القبط (د. عبد القادر) ٣٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ١٠٣
- ١٩٧ - قطرب ٣٥

ك

- ١٩٨ - كاسترو ١٩٤
- ١٩٩ - كافكا (فرانز) ١١ ، ١٢١
- ٢٠٠ - كبلنغ (رديارد) ١٢٣
- ٢٠١ - كمال الدين (د. جليل) ٥٣ ، ٥٤
- ٢٠٢ - كمبردج ٢٠٧
- ٢٠٣ - كويا ١٩٤

٢٥٤

- ٢٠٤ - كوريا ٢٠٢
- ٢٠٥ - كوليردج ١٤ ، ٢٠
- ٢٠٦ - الكونفو ١٦٦
- ٢٠٧ - كيتس ١٤

ل

- ٢٠٨ - لاوكون (اسم تمثال وعنوان كتاب لسنغ) ٨٥
- ٢٠٩ - لبسنان ١٦٥
- ٢١٠ - لطفي (احمد) ١١٦
- ٢١١ - لندن ١٦٥ ، ١٦٩ ، ٢٢٨
- ٢١٢ - لوركا (غارسيا) ١٧ ، ٤٩ ، ١٤٩
- ٢١٣ - لومومبا (بياتريس) ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨
- ٢١٤ - اللاموتي (يوحنا) شخصية انجارية ٨٤ ، ٨٨
- ٢١٥ - ليفيز ١٣ ، ١٤ ، ١٥

م

- ٢١٦ - المازني (عبد القادر) ٢٢ ، ٤٣
- ٢١٧ - الماغوط (محمد) ٨٥ ، ٩٤ ، ١٤٢
- ٢١٨ - ماكبت (بطل مسرحية شكسبير) ٣١ ، ٢٠٨
- ٢١٩ - المتنبي (أبو الطيب) ١٠٤ ، ١١١
- ٢٢٠ - مصرم ٤٣
- ٢٢١ - محفوظ (عصام) ٧٦
- ٢٢٢ - محمد (محيي الدين) ٥٥
- ٢٢٣ - محمود (د. زكي نجيب) ٥١
- ٢٢٤ - مدريد ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠
- ٢٢٥ - مروة (د. حسين) ٢٦
- ٢٢٦ - مريم (العذراء) ٨٦
- ٢٢٧ - مريم (المجدلية) ١٨٤
- ٢٢٨ - المسيح (يسوع) ٨٦ ، ١٠٠ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٤٤ ، ١٨٠ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٥
- ٢٢٩ - مصر ١٦٥ ، ٢٠٢
- ٢٣٠ - مطر (محمد عقيقي) ٣٠ ، ٥٣ ، ٧٥ ، ١٤٢ ، ١٨٩ ، ١٩١ ،

٢٠٠ ، ١٩٢

- ٢٢ - مطران (خليل) ٤٤ ، ٤٣
- ٢٣ - المعداوي (انور) ٥٣ ، ٥٢ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٢٦
- ٢٣ - الملائكة (تازك) ٢١ ، ٢٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ١٠٩ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤
- ٢٣١ - مندور (د. محمد) ٢١ ، ٢٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ١٠١
- ٢٣٥ - منصور (شخصية شعرية لحسن عباس) ١٦٥
- ٢٣٦ - المنفلوطي (مصطفى لطفي) ١٠٨
- ٢٣٧ - مهران (الفتى - شخصية فنية للشرقاوي) ١٠١
- ٢٣٨ - موسى (سلامة) ٢٦ ، ٤١ ، ٥٧

ن

- ٢٣٩ - النابغة ٣٥
- ٢٤٠ - ناجي (د. ابراهيم) ٣١
- ٢٤١ - نجيب (مجدي) ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٧
- ٢٤٢ - نجيم (جوزيف) ٢٨ ، ٤١
- ٢٤٣ - نشأت (د. كمال) ٤٣
- ٢٤٤ - نعيمه (ميخائيل) ١٠٧
- ٢٤٥ - النقاش (رجاء) ٤١ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٨
- ٢٤٦ - النويهي (د. محمد) ٥٤ ، ٥٥
- ٢٤٧ - نيرودا (بابلو) ١٧ ، ٤٩ ، ٦٨ ، ١٤٩ ، ٢٠٣
- ٢٤٨ - نيسابور ٩٧
- ٢٤٩ - نيكسون (ريتشارد) ١٩٧ ، ١٩٨

- ٢٥٠ - هازلت (وليم) ٢٠
- ٢٥١ - هايدغر ١٢٤
- ٢٥٢ - ملال (د. محمد غنيمي) ١٦٢
- ٢٥٣ - مولاكو ٢١٩ ، ٢٢٠

٢٥٦

- ٢٥٤ - وردنورث ١٤ ، ٢٠
٢٥٥ - ويتمان (وولت) ٣٥

- ٢٥٦ - اليازجي (ناصيف) ١٠٤
٢٥٧ - ياغي (د عبد الرحمن) ٢٣٨
٢٥٨ - يعقوب (شخصية توراتية) ٧٢
٢٥٩ - يوسف (عبد المنعم عواد) ٧٧
٢٦٠ - بيتس ١١

الفهارس

المراجع

- ١ - دراسات في نقد الشعر
ب - مجموعات شعرية
ج - مجلات وصحف ودوريات

أ - دراسات في نقد الشعر :

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب
الأولى ١٩٦٢	دار الآداب بيروت	نازك الملائكة	١ قضايا الشعر المعاصر
	معهد الدراسات		٢ جماعة أبولو وأثرها في
الأولى ١٩٦٠	العربية العالية	عبد العزيز الدسوقي	الشعر الحديث
	معهد الدراسات	د. محمد مندور	٣ الشعر المصري بعد شوقي
الأولى ١٩٥٥	العربية العالية		
	معهد الدراسات	د. محمد مندور	الشعر المصري الجزء الثاني
الأولى ١٩٥٧	العربية العالية		
	معهد الدراسات	د. محمد مندور	الشعر المصري الجزء الثالث
الأولى ١٩٥٨	العربية العالية		
الأولى ؟	المكتبة الثقافية	د. محمد مندور	٤ فن الشعر
الأولى ١٩٥٨	دار الآداب	د. محمد مندور	٥ قضايا جديدة في أدبنا
			الحديث .
الأولى ١٩٤٣	لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة	د. محمد مندور	٦ الشعر العربي
الثانية			غناؤه - إنشاده - وزنه
الثالثة ١٩٦٤	سعد مصر بالقاهرة	د. محمد مندور	٧ النقد المتهجى عند العرب
؟ ؟	مؤسسة المطبوعات	د. ماهر حسن فهمي	٨ القومية العربية والشعر المعاصر
	الحديثة بالقاهرة .		
الأولى ١٩٦١	النهضة المصرية	د. ماهر حسن فهمي	٩ حركة البحث في الشعر العربي الحديث
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر بالقاهرة	أحمد رشدي صالح	١٠ فنون الأدب الشعبي .
الأولى ١٩٦٥	دار المعارف بالقاهرة	د. لويس عوض	١١ دراسات عربية وعربية
الأولى ١٩٦١	دار المعرفة بالقاهرة	د. لويس عوض	١٢ دراسات في أدبنا الحديث

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٤٧	النهضة المصرية	هوارس / د. لويس عوض	فن الشعر	١٣
الأولى ١٩٤٧	النهضة المصرية	شلى / لويس عوض	بروميثيوس طليقا	١٤
الأولى ١٩٦٣	معهد الدراسات العربية الأولى	د. عائشة عبد الرحمن	الشاعرة العربية المعاصرة	١٥
الأولى ١٩٤٨	المقتطف والمقطم	مصطفى السحرى	الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .	١٦
الأولى ١٩٥٧	رابطة الأدب الحديث بالقاهرة	مصطفى السحرى	شعر اليوم	١٧
الأولى ١٩٦٢	معهد الدراسات العربية	مصطفى السحرى	النقد الأدبى من حلال تجارى	١٨
الأولى ١٩٦٥	المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر بيروت	رياض نجيب الرئيس	الفترة الحرجة	١٩
الأولى ١٩٦٥	المكتبة المصرية بيروت	رجاء النقاش	أدباء ومواقف	٢٠
الأولى ١٩٦٤	معهد الدراسات العربية الأولى	د. محمد الوبيى	قصبة الشعر الجديد	٢١
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر بيروت	جبرا إبراهيم جبرا	الحرية والطفولان	٢٢
الأولى ١٩٦٥	وزارة الثقافة بغداد	على محمود طه الشاعر والإنسان أنور المعداوى		٢٣
الأولى ١٩٥٥	مطبعة النجاح بيروت	يوسف خطار الحلو	العاميات الشعبية في لبنان	٢٤
الأولى ١٩٦٥	الأمنجلو بالقاهرة	د. عبد الرحمن بدوى	في الشعر الأوروبى المعاصر	٢٥
الأولى ١٩٦٦	الآداب بيروت	غسان كنفانى	أدب المقاومة في فلسطين المحتلة	٢٦
الأولى ١٩٦٤	العلم للملايين بيروت	حليل كمال الدين	الشعر العربى الحديث وروح العصر .	٢٧
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر بيروت	خالد سعيد	البحث عن الجنود	٢٨
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر بيروت	مجموعة من النقاد العرب	الشعر في معركة الوجود	٢٩
الأولى ١٩٥٩	دار مجلة آفاق بيروت	أسعد رزوق	الأسطورة في الشعر المعاصر	٣٠
الأولى ١٩٥٥	دار صادر بيروت	د. إحسان عباس	عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث	٣١

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦٤	الآداب بيروت	محيي الدين صبحي	نزار قفاني شاعراً وإسماً	٣٢
الأولى ١٩٦٣	المكتبة الأهلية بيروت	م.ل. رورتال	شعراء المدرسة الحديثة	٣٣
		ترجمة جميل الحسني		
الأولى ١٩٥٧	دار الصراع العكوي بيروت	جيمس فريزر - ترجمة	أدونيس	٣٤
		جبرا إبراهيم جبرا		
الأولى ١٩٦٣	دار البقعة العبية	أرشيبا لدمكليش ترجمة	الشعر والتحريرة	٣٥
		سلمى الخضراء الجيوسي للتأليف والترجمة		
الأولى ١٩٥٩	مكتبة المعارف بيروت	مالكوكم كولي - بيترك. مكتبة	أراجون شاعر المقاومة	٣٦
		رودس ترجمة		
		عد الوهاب البياتي وأحمد مرسى		
الأولى ؟	المؤسسة المصرية	روسترينفور هاملتون	الشعر والتأمل	٣٧
		ترجمة د. محمد مصطفى العامة - القاهرة		
		بدوى وزارة الثقافة		
الأولى ١٩٦١	دار الثقافة بيروت	لويز بوجان - ترجمة	الشعر	٣٨
		سلمى الخضراء الجيوسي		
الأولى ١٩٦١	مكتبة منيمية بيروت	إليزابيث دور - ترجمة	الشعر كيف نههمه	٣٩
		د. محمد إبراهيم الشوش	وتدوئه	
	المؤسسة المصرية العامة الأولى ؟	١.ا. ريتشاردر	مبادئ النقد الأدبي	٤٠
	وزارة الثقافة بالقاهرة	ترجمة د. مصطفى بدوى		
الأولى ؟	الأملو - بالقاهرة	١.ا. ريتشاردز	العلم والشعر	٤١
		ترجمة د. مصطفى بدوى		
الأولى ١٩٦٢	مكتبة منيمية بيروت	إعداد روى كاردن	الأديب وصاعته	٤٢
		ترجمة جبرا إبراهيم جبرا		
الأولى ١٩٦٤	الألف كتاب - الإدارة الأولى	مجموعة من الكتاب	الرومانتيكية في الأدب	٤٣
		ترجمة عبدالوهاب المسيري العامة للثقافة بالقاهرة	الإنجليزية	
		ومحمد على زيد		
الأولى ١٩٦١	مكتبة المعارف بيروت	آل تيت ترجمة د.	دراسات في النقد	٤٤
		عد الرحمن ياغي		

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	ما الأدب	٤٥
الأولى ١٩٦١	الأنجلو- القاهرة	جان بول سارتر ترجمة د. غنيمي هلال			
الأولى ١٩٦٥	الأدب - بيروت	جان بول سارتر ترجمة جورج طرابيشي	بودلير		٤٦
الأولى ١٩٦٣	الدار القومية بالقاهرة	مارتن هيدجر ترجمة د. عثمان أمين	في الفلسفة والشعر		٤٧
الأولى ١٩٦٧	دار الكتاب العربي بالقاهرة	كلودروا - ترجمة مكتبة المعارف . بيروت الأولى ؟	ماذا أضافوا إلى ضمير العصر غالى شكري		٤٨
		عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسى	بول ايلوار مغنى الحب والحرية		٤٩
الأولى ١٩٦١	لورنس طوميس ترجمة المكتبة الأهلية بيروت	جبرا إبراهيم جبرا	روبرت فروست		٥٠
الأولى ؟	ستيفن سبندر- ترجمة الأنجلو بالقاهرة د. مصطفى بدوى		الحياة والشاعر		٥١
الأولى ١٩٦١	ليونارد انجر - ترجمة الأهلية بيروت د. عبد الرحمن ياغى		ت. س. إليوت		٥٢
الأولى ١٩٦٢	وليام يورك تئندال. ترجمة الأهلية بيروت عيسى يوسف بلاطه		والاس ستيفنز		٥٣
الأولى ؟	أندويه مورا . ترجمة الأنجلو بالقاهرة فؤاد أندراوس		شلى		٥٤
الأولى ١٩٦٦	الدار المصرية بالقاهرة	مجموعة من النقاد	مأساة الإنسان في شعر عبد الوهاب البياتي		٥٥
الأولى ١٩٥٥	مكتبة مصر	د. عبد القادر القط	في الأدب المصرى المعاصر		٥٦
الثانية ١٩٥٠	النهضة المصرية	عباس محمود العقاد	شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضى		٥٧
الرابعة ١٩٥٤	المطبعة العصرية بالقاهرة	إبراهيم عبد القادر المارنى	حصاد المشيم		٥٨
الثانية ١٩٥٣	الخارجى بالقاهرة	د. طه حسين	حافظ وشوقي		٥٩

٢٦٣

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٦٠ نقد الشعر	أبو الفرج قدامة بن جعفر الخانجي	بالقاهرة	الثانية ١٩٦٣
	تحقيق كمال مصطفى		
٦١ كتاب الصناعتين	أبو هلال العسكري	محمد صبيح بالأزهر	الثانية ؟
	تعليق محمد أمين الخانجي		
٦٢ ليال خمس مع أبي تمام	محمد عبده عزام	الكاتب المصري	الأولى ١٩٤٨
٦٣ ابن قتيبة	د. عبد الحميد سند	المؤسسة المصرية	الأولى ١٩٦٣
	الجندي		
٦٤ عبد القاهر الجرجاني	د. أحمد أحمد بدوي	المؤسسة المصرية	الأولى ١٩٦٢
٦٥ أحمد فارس الشدياق	محمد عبد الغني حسن	المؤسسة المصرية	الأولى ؟
٦٦ الشعر العربي في المهجر	محمد عبد الغني حسن	الخانجي بالقاهرة	الأولى ١٩٥٥
٦٧ الشعر العربي في المهجر الأمريكي	وديع ديب	دار ريماني . بيروت	الأولى ١٩٥٥
٦٨ أدبنا وأدبنا في في المهاجر الأمريكية	جورج صيدح	العلم للملايين . بيروت	الثانية ١٩٥٧
٦٩ الفريد دى موسى	صلاح الدين الشريف	المقتطف	الأولى ١٩٤٦
٧٠ الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه	د. يوسف عز الدين	الدار القومية بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٧١ دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية	د. صفاء خلوصي	الرابطة . بغداد	الأولى ١٩٥٨
٧٢ الأسس النفسية للإبداع الفني « في الشعر خاصة »	د. مصطفى سوري	دار المعارف بالقاهرة	الأولى ١٩٥١
٧٣ دراسات في الشعر والمسرح	د. مصطفى بدوي	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦٠

ب - مجموعات شعرية :

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
١ أنشودة المطر	بدر شاكر السياب	دار مجلة شعر بيروت	الأولى ١٩٦٠
٢ • أزهار وأساطير	بدر شاكر السياب	دار مكتبة الحياة بيروت ؟	
٣ منزل الأفتان	بدر شاكر السياب	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٠
٤ المعبد الغريق	بدر شاكر السياب	العلم للملايين بيروت	الأولى ١٩٦٠
٥ شناسيل ابنة الحبى	بدر شاكر السياب	دار الطليعة بيروت	الأولى ١٩٦٥
٦ أغاني ميمار الدمشقى	على أحمد سعيد	شعر دار مجلة	الأولى ١٩٦١
٧ أوراق في الريح	على أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٥٩
٨ قصائد أولى	على أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٦٣
٩ كتاب التحولات والهجرة مع على أحمد سعيد	على أحمد سعيد	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٦٥
في أقاليم النهار والليل			
١٠ الناس في بلادى	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٥٧
١١ أقول لكم	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الثانية ١٩٦٥
١٢ أحلام الفارس القديم	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٦٤
١٣ مأساة الحلّاج	صلاح عبد الصبور	دار الآداب	الأولى ١٩٦٦
١٤ نهر الرماد	خليل حاوى	دار الطليعة بيروت	الثالثة ١٩٦٢
١٥ الناي والريح	خليل حاوى	دار الطليعة بيروت ؟	
١٦ يادر الجوع	خليل حاوى	دار الآداب	الأولى ١٩٦٥
١٧ مدينة بلا قلب	أحمد عبدالمعطى حجازى	دار الآداب	الأولى ١٩٥٩
١٨ لم يبق إلا الاعتراف	أحمد عبد المعطى حجازى	دار الآداب	الأولى ١٩٦٥
١٩ قالت لى السمراء	نزار قباني	المكتب التجارى بيروت	الرابعة ١٩٦١
٢٠ طفولة نهد	نزار قباني	المكتب للتجارى بيروت	الخامسة ١٩٦١
٢١ أنت لى	» »	» »	الرابعة ١٩٦١
٢٢ سامبا	» »	» »	الثالثة ١٩٦٠
٢٣ قصائد	» »	» »	الخامسة ١٩٦١
٢٤ حبيبي	» »	» »	الثانية ١٩٦١
٢٥ تموز في المدينة	جبرا إبراهيم جبرا	دار مجلة شعر	الأولى ١٩٥٩

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	
الأولى ١٩٦٤	المؤسسة الوطنية بيروت	جبرا إبراهيم جبرا	المدار المغلق	٢٦
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر	أنسى الحاج	لن	٢٧
الأولى ١٩٦٣	"	"	الرأس المقطوع	٢٨
الأولى ١٩٦٥	المكتبة العصرية بيروت	"	ماصى الأيام الآتية	٢٩
الأولى ١٩٥٤	دارالشرق الجديد بيروت	توفيق صايغ	ثلاثون قصيدة	٣٠
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر بيروت	"	القصيدة كـ	٣١
الأولى ١٩٦٣	المؤسسة الوطنية بيروت	"	معلقة توفيق صايغ	٣٢
الأولى ١٩٥٩	دار مجلة شعر	محمد الماعوط	حزب في ضوء القمر	٣٣
الأولى ١٩٦٦	"	"	غرفة بملايين الجدران	٣٤
الأولى ١٩٥٢	دار الفن الحديث القاهرة	معين بسيسو	المعركة	٣٥
الأولى ١٩٥٧	دار الفكر بالقاهرة	"	الأردن على الصليب	٣٦
الأولى ١٩٦٤	دار الآداب بيروت	"	فلسطين في القلب	٣٧
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر بالقاهرة	حسن فتح الباب	من وحى بورسعيد	٣٨
الأولى ١٩٦٥	الأنجلو بالقاهرة	"	فارس الأمل	٣٩
الأولى ١٩٦٢	دار المعارف بالقاهرة	عبد الرحمن الشرقاوي	مأساة جميلة	٤٠
الأولى ١٩٦٦	الدار القومية	"	الفنى مهران	٤١
الأولى ١٩٦٠	دار مجلة شعر	يوسف الحال	قصائد في الأربعين	٤٢
الأولى ١٩٥٨	"	"	البئر المهجورة	٤٣
الأولى ١٩٦٤	"	"	قصائد مختارة	٤٤
الأولى ١٩٦٥	المكتبة العصرية بيروت	ملند الحيدري	خطوات في الغربة	٤٥
الأولى ١٩٦٥	الدار القومية بالقاهرة	كامل أيوب	الطوفان والمدنية السمرام	٤٦
الأولى ١٩٥٩	دار المعارف بلبان	مختارات من إعداد	الشعر والشعراء في العراق	٤٧
الأولى ١٩٥٩	"	السودان أحمد أبوسعد	الشعر والشعراء في السودان	٤٨
١٩٤٧	مطبعة الكرنك بالعجالة الأولى	د. لويس عوض	ملوثلايد	٤٩
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر بالقاهرة	حيلي عبد الرحمن	قصائد من السودان	٥٠
		وتاج السر		
الأولى ١٩٥٦	دار الفكر العربي بالقاهرة	فوزي العتيل	عبر الأرض	٥١

الطبعة	المؤلف	اسم الكتاب	
الدار القومية بالقاهرة الأولى ١٩٦٦	ملك عبد العزيز	قال المساء	٥٢
دار الفكر القاهرة الأولى	عبد الوهاب البياتي	المجد للأطفال والزيتون	٥٣
العلم للملايين بيروت الأولى ١٩٦٠	» »	كلمات لانموت	٥٤
دار الآداب الأولى ١٩٦٥	» »	سفوف الفقر والثورة	٥٥
» » » الأولى ١٩٦٦	» »	اللى بأتى ولا بأتى	٥٦
» » » الأولى ١٩٦٦	فتحي سعيد	فصل فى الحكاية	٥٧
وزارة الثقافة ليبيا الأولى ١٩٦٦	على محمد الرقيعى	أشواق صغيرة	٥٨
الجمعية الأدبية المصرية الأولى ؟	أحمد كمال زكى	أناشيد صغيرة	٥٩
دار الفكر للحديد الأولى ١٩٥٥	شوقى بغدادى	أكثر من قلب واحد	٦٠
بيروت			
الطائفة بالقاهرة الأولى ١٩٥٤	حليمة رضا	اللحن الباكى	٦١
دار المعرفة القاهرة الأولى ١٩٦٥	بدر توفيق	إيقاع الأجراس الصدئة	٦٢
حلقة الثريا بيروت الأولى ١٩٥٩	شوقى أبى شقا	أكياس الفقراء	٦٣
دار مجلة شعر الأولى ١٩٦٣	» »	ماء إلى حصان العائلة	٦٤
» » » الأولى ١٩٦٠	» »	خطوات الملك	٦٥
المكتبة العصرية الأولى ١٩٦٣	خليل أحمد خليل	الصوت الآخر	٦٦
دار الأدباء الأولى ١٩٦٣	عبد الرحيم غنيم	فى ظل وادى الصمت	٦٧
مطبعة الحياة بدمشق الأولى ١٩٥٨	إلياس فاضل	أوراق صريحة	٦٨
دار مجلة شعر الأولى ١٩٦١	فؤاد رفته	مرساة على الخليج	٦٩
» » » الأولى ١٩٥٧	نزير عظمة	اللحم والسنابل	٧٠
المؤسسة الوطنية الأولى ١٩٦٢	رياض نجيب الرئيس	موت الآخرين	٧١
» الأولى ١٩٦٢	على الجندى	الراية المنكسة	٧٢
دار مجلة شعر الأولى ١٩٦١	عصام محفوظ	أعشاب الصيف	٧٣
» » » الأولى ١٩٦٣	» »	السيف وبرج العداء	٧٤
؟ الأولى ١٩٦٤	ميشال طراد	ليش	٧٥
؟ الأولى ١٩٥٧	» »	دولاب	٧٦
دار النشر المصرية ؟	عبدى بدوى	شعبي المنتصر	٧٧
؟ الأولى ١٩٦٠	عبدى بدوى	باقعة نور	٧٨

٢٦٧

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	الطبعة
٧٩ كلمات غضبي	عبد بدوى	الدار القوية	الأولى ١٩٦٧
٨٠ ألحان قلبي	مبارك حسن الخليفة	مكتبة وهبة بالقاهرة	١٩٦٤
٨١ أغاني الزاحفين	مجموعة من الشعراء المصريين	دار الديمقراطية الجديدة	؟
٨٢ كلمة سلام	صلاح جاهين	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٥
٨٣ موال عشاق القتال	»	»	الأولى ١٩٥٦
٨٤ عن القمر والطين	»	دار المعرفة بالقاهرة	الأولى ١٩٦١
٨٥ رباعيات	»	»	الأولى ١٩٦٣
٨٦ قصاقيص ورق	»	الكتاب الذهبي بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٨٧ أغنيات مصرية	مجاهد عبد المنعم مجاهد	دار عمفيس بالقاهرة	الأولى ١٩٥٨
٨٨ قلبي وغزالة الثوب الأزرق	محمد إبراهيم أبوسنة	المكتبة العصرية ببيروت	الأولى ١٩٦٥
٨٩ أغاني أفريقيا	محمد الفيتورى	دار الفكر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٦
٩٠ عاشق من أفريقيا	»	دار الآداب بيروت	الأولى ١٩٦٥
٩١ اذكرينى يا أفريقيا	»	دار القلم بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٩٢ الأرض والعيال	عبد الرحمن الأبنودى	ابن عروس بالقاهرة	الأولى ١٩٦٥
٩٣ صهد الشتا	مجدى نجيب	مكتبة الزنارى	الأولى ١٩٦٥
٩٤ صياد وجنية	سيد حجاب	ابن عروس بالقاهرة	الأولى ١٩٦٦
٩٥ طائر الليل	حسن عباس صبحى	؟	؟
٩٦ فى العاصفة	كيلانى حسن سند	عالم الكتب بالقاهرة	؟
٩٧ ذكريات شباب	د. عبد القادر القط	مكتبة مصر بالقاهرة	الأولى ١٩٥٨
٩٨ العندليب	عبد الله غانم	دار مجلة شعر	الثانية ١٩٥٩
٩٩ رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى	ترجمة عبد الوهاب البياتى تقديم د. على سعد	مكتب المعارف - بيروت	الأولى ١٩٥٦
١٠٠ رياح آسيا	بابلونيرودا	مكتبة المعارف بيروت	؟
١٠١ الديوان الشرقى للمؤلف الغربى	ترجمة ميشال سليمان	النهضة المصرية	الأولى ١٩٤٤
١٠٢ فصل فى الحكاية	فتحى سعيد	دار الآداب	الأولى ١٩٦٦

الطبعة	الناشر	المؤلف	اسم الكتاب	-
الأولى ؟	المؤسسة القومية	ماريا بانوش . ترجمة	من أم رومانية إلى أمريكا	١٠٣
		توفيق حنا وطلبة إبراهيم		
		موريس عواد	أغمار	١٠٤
		سعيد عقل	بارا	١٠٥
		" "	قدموس	١٠٦
		" "	المجدلية	١٠٧
		" "	رندي	١٠٨
الأولى ١٩٦٠	الآداب	سلمى الجيوسى	العودة من السبع الخالم	١٠٩
الأولى ١٩٤٩	المعارف بغداد	نازك الملائكة	شظايا ورماد	١١٠
الأولى ١٩٥٧	الآداب بيروت	" "	قرارة الموجة	١١١
الثالثة ١٩٦٢	الآداب بيروت	مدوى طوقان	وجدتها	١١٢
الأولى ١٩٦٧	دار الكاتب العربى بالقاهرة	مهران السيد	مدلا من الكذب	١١٣
نحت الطبع	محطوط	محمد عفيفى مطر	الحروع والقمر	١١٤

ج - مجلات ومصحف ودوريات :

١	مجلة الآداب	البيروتية
٢	» شعر	»
٣	» الثقافة الوطنية	»
٤	» الأدب	»
٥	» حوار	»
٦	» أدب	»
٧	» المعرفة	السورية
٨	» أصوات	اللتندنية
٩	» المجلة	القاهرة
١٠	» الكاتب	»
١١	» الشعر	»
١٢	» الشهر	»
١٣	» الرسالة الجديدة	»
١٤	» الأدب	»
١٥	» روز اليوسف	»
١٦	» صباح الخير	»
١٧	» جريدة المساء	»
١٨	» الجمهورية	»
١٩	» الأهرام	»

فهرس تحليلي

من

٥

● مقدمة الطبعة الثالثة

الفصل الاول : « شعرنا الحديث ٠٠ الى أين ؟ »

● التفرقة بين مصطلحات الشعر « الجديد »

و « الحر » و « المطلق » - التراث والمفهوم

الحضاري - الرؤيا الشعرية للعالم - اصول

١٢-٧

الحدائفة في الآداب الغربية

● العلم والشعر ، الواقع والحلم - الفرق بين

« الرؤية » في القرن الماضي و « الرؤيا » بعد

الحرب العالمية الثانية - التناقض بين روح العصر

٢٠-١٢

والقيم - المفاجعة في الآداب « الحديثة »

● بواذر التمسرد في الشعر العربي الحديث

(عصر النهضة) - تخلف الحضارة وتقدم الشعر

● العلاقة بين حركة التحرر العربية وثورة

الشعر العربي « الحديث » - تيار السلعية الجديد

- الرومانسية الاشتراكية - الرافضون - الرؤيا

٣٠-٢٢

الحديثة للشعر

الفصل الثاني : « صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث »

● مقدمات التجديد في الشعر العربي - محاولة

لويس عوض في « بلوتلاند » وترجمات باكتير

٢٦-٣١

وأبي حديد من شكسبير ومؤلفاتهما الباكرة

- ظهور الموجة الأولى في العراق : السياب والملائكة والبياتي والحيدري، واثرت الثورة المصرية عام ١٩٥٢ وحركة التحرر العربي في تحريك الشعر ودور الماير اللبناية في احتضان الحركة الجديدة - فرصة الرؤية الميكانيكية لعلاقه الواقع بالهن وانعكاساتها السلبية على الشعر
- ٥٠-٢٧ ● دور النقد التبشيري والابوي وطهوسر عام ١٩٥٦ كملاقة سياسية مرتبطة بالشعر ، وصودر « البيانات » الشعرية الجديدة من النقد والشعراء وبداية « الصراع الكبير » بين تيارات النقد والشعر
- ٥٥-٥٠ الفصل الثالث . اتجاه السهم لحركة الشعر الحديث
- شعر العامية المصرية من مؤاد حداد وصلاح جاهين الى عبد الرحمن الابنودي وسيد حجاب ، وتأصيل هذا الشعر في ابن عروس ويبرم التونسي
- ٦٨-٥٦ ● شعر العامية اللبناية بين ميشال طراد وموريس عواد وعبدالله غام وسعيد عقل
- ٧٢-٦٨ ● التجربة الحديث في شعر يوسف الخال و خليل حاوي وادونيس والبياتي وعبد الصبور ، وتحول التجربة الى « رؤيا » للشعر والعالم
- ٧٧-٧٢ ● هوامش على دفتر الشعر المصري الجديد
- ٨٢-٧٧ ● «قصيدة النثر» في شعر اسبي الحاج وتوفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط
- ٩٥-٨٢ ● « القصيدة الطويلة » عند البياتي وصلاح عبد الصبور ، وتبلور البنية الدرامية حتى ظهور المسرح الشعري الجديد في ادب عبد الرحمن الشراقوي
- ١٠١-٩٥ الفصل الرابع . « مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد »
- الجنود التاريخية للتجديد في النقد والشعر العربي القديم ، ثم في شعر المهجر
- ١١٠-١٠٢ ● تعريف الشعراء الحديثين لتجربتهم الجديدة

- ١١٥-١١٠ كرويا في الخلق . أدونيس وعبد الصبور
● تعريف النقصاد المعاصرين للحدثة كمفهوم
حضاري في النقد : عر الدين اسماعيل ، رجاء
١٢٩-١١٥ النقاش ، بدر الديب وآخرين
الفصل الخامس : « المنهج في نقد الشعر الحديث »
● الاسطورة في الشعر عند اسعد رزوق في ضوء
منجزات « الحدثة » الغريبة : اليوت اساسا ،
والتطبيق على شعراء « البعث » التمزوي بمحاورة
المختلفة ، الحضارية والدينية والسياسية
١٤٠-١٢٠ ● التراث والعصر في الشعر عند خالدة سميد
الباحثة عن الجذور والاصول والينابيع والمتوجهة
١٤٦-١٤٠ دوما الى السماء والفرع والمصب
● الغربة الوجودية في الشعر عند احسان عباس
كما يطبقها على البياتي ، والتناقض الذي يثيره
١٥٤-١٤٦ هذا المنهج مع مقومات الشعر المطروح للبحث
● النقد الرومانسي عند محيي الدين صبحي
١٦١-١٥٤ وتحليله لشعر نزار قباني
المصل السادس . « ايدولوجية الشعر الحديث »
● تفرقة سارتر بين الالتزام في النثر والحرية
في الشعر ، وتناقض هذه المعركة في التطبيق
١٦٤-١٦٢ ● « شاعر بلا قضية » بمعنى انه لا يحيل القضية
من مستواها السياسي او الاجتماعي الى المستوى
١٧٤-١٦٤ النوعي للشعر
● « قضية بلا شاعر » حيث يشنق الواقع باسم
الواقعية ويقتال الشعر باسم الاشتراكية
١٧٩-١٧٤ ● « شاعر له قضية » واندغام الدات بالموضوع
وانصهار الفكر والحدث في بوتقة العقل الخلاق ،
١٨٦-١٧٩ فيتجسم المعادل الموضوعي و « تهرب » الشخصية
● الايدولوجية كعنصر في تكوين الرؤيا الفنية
٢٠٠-١٨٦ الفصل السابع . « غربة الشاعر الحديث »
● شاعر من مصر وشاعرة من رومانيا وقضية

- ٢٠١-٢١٢ الغربة والانتماء
- غربة الشاعر في الزمان والمكان - البياتي
٢١٢-٢٢٩ كمثال
- من الغربة الى الاغتراب ، ومن الانتماء الى
٢٢٩-٢٤٣ الاستلاب - عيد الصبور كمثال

فهرس عام

الصفحة

٥	مقدمة الطبعة الثالثة
٧	الفصل الأول : شعرنا الحديث ، إلى أين ؟
٣٠	الفصل الثاني : صراع المتناقضات في صفوف شعرنا الحديث
٥٦	الفصل الثالث : اتجاه السهم لحركة شعرنا الحديث
١٠٢	الفصل الرابع : مفهوم الحداثة بين الشعراء والنقاد
١٣٠	الفصل الخامس : المنهج في نقد الشعر الحديث
١٦٢	الفصل السادس : أيديولوجية الشعر الحديث
٢٠١	الفصل السابع : غربة الشاعر الحديث
٢٤٥	فهرس الاعلام
٢٥٩	المراجع
٢٧٠	فهرس تحليلي

مؤلفات الدكتور غالى شكرى

(١) سلامة موسى وأزمة الضمير العربى

- الطبعة الأولى - مكتبة الخانجى - القاهرة ١٩٦٢
- الطبعة الثانية - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٥
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣

(٢) أزمة الجنس فى القصة العربية

- الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢
- الطبعة الثانية - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨

(٣) المنتمى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ

- الطبعة الأولى - مكتبة الزنارى - القاهرة ١٩٦٤
- الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٨٢
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٧
- الطبعة الخامسة - مكتبة اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨

(٤) ثورة المعتزل - دراسة فى أدب توفيق الحكيم

- الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦
- الطبعة الثانية - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٧٦
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢

(٥) ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟

• الطبعة الأولى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ .

(٦) امريكا والحرب الفكرية .

• الطبعة الأولى - دار السكاتب المرسى للطباعة والنشر - القاهرة

• ١٩٦٨

(٧) شعرقا الحديث ... الى اين ؟

• الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨

• الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ .

(٨) انسب المقاومة .

• الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠

• الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٧٩

(٩) مذكرات ثقافة تحتضى .

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٠

• الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤

(١٠) معنى المأساة في الرواية العربية .

• الجزء الأول - الرواية العربية في رحلة العذاب

• الطبعة الأولى - عالم الكتب - القاهرة ١٩٧١

• الطبعة الثانية - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠

(١١) العنقاء الجديدة صراع الاجيال في الاسب المعاصر .

• الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧١

• الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧

(١٢) تذكيرات الجيل الضائع

• الطبعة الأولى - وزارة الاعلام العراقية - بغداد ١٩٧٢

• الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤

(١٣) ثقافتنا بين نعم ولا

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤

(١٤) التراث والثورة

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثالثة - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٩٠

(١٥) عروية مصر وامتحان التاريخ

- الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت ١٩٧٤
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١

(١٦) ماذا يبقى من طه حسين ؟

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤
- الطبعة الثانية - المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥

(١٧) من الأرشيف السرى للثقافة المصرية

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥

(١٨) عرس الدم فى لبنان

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٦

(١٩) غادة السمان بلا اجنحة

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٩٠

• (٢٠) يوم طويل في حياة قصيرة

• الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨

• (٢١) النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨

• الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢

• الطبعة الثالثة - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢

• (٢٢) الثورة المضادة في مصر

• الطبعة العربية الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨

• الطبعة العربية الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٣

• الطبعة الثالثة - كتاب الأهالي - القاهرة ١٩٨٧

• الطبعة الفرنسية الأولى - دار لوسيكومور - باريس ١٩٧٩

• الطبعة الانجليزية الأولى - دار زد - لندن ١٩٨١

• (٢٣) الماركسية والأدب

• الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩

• (٢٤) اعترافات الزمن الخائب

• الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩

• الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢

• (٢٥) انهم يرقصون ليلة رأس السنة

• الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠

• (٢٦) محاورات اليوم السابع

• دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠

• البجعة تودع الصياد (٢٧)

• الطبعة الأولى - دار الافاق الجديدة - بيروت ١٩٨١ •

• دفاع عن النقد - خلفية سوسيولوجية (٢٨)

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١ •

• الطبعة الثانية - دار الفكر - القاهرة ١٩٩٠ •

• محمد مندور ، الناقد والمنهج (٢٩)

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١ •

• بلاغ الى الراى العام (٣٠)

• الطبعة الأولى - دار اخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨ •

• دكتاتورية التخلف العربى (٣١)

١ - مقدمة فى تاصيل سوسيولوجيا المعرفة •

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٦ •

• الثقافة العربية فى تونس - الفكر والمجتمع (٣٢)

• الطبعة الأولى - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٨٦ •

• مواويل الليلة الكبيرة - رواية (٣٣)

• الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٥ •

• الطبعة الثانية - الدار التونسية - تونس ١٩٨٦ •

٣٤ - مرآة المنفى - اسئلة فى ثقافة النفط والحروب •

• الطبعة الأولى - دار رياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٨٩ •

٣٥ - برج بابل - النقد والحدافة الشريدة •

• الطبعة الأولى - دار رياض الرئيس للنشر - لندن ١٩٨٩ •

٣٦ - اقواس الهزيمة - وعى النخبة بين المعرفة والسلطة •

- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٩ •

(٣٧) اقنعة الارهاب - البحث عن علمانية جديدة •

- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٩٠ •

(٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية الى نوبل •

- الطبعة الأولى - الهيئة العامة للاستعلامات - القاهرة ١٩٨٨ •

- الطبعة الثانية - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ •

(٣٩) توفيق الحكيم - الجيل والطبقة والرؤيا •

- الطبعة الأولى - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ •

(٤٠) الاقباط في وطن متغير •

- الطبعة الأولى - كتاب الامالى - القاهرة ١٩٩٠ •

مترجمات

اسب المقاومة في فيتنام

- وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٦٩ •

رقم الإيداع: ٢٢٩٤ / ١٩٩١
الترقيم الدولي: ٨ - ٠٠٤٧ - ٠٩ - ٩٧٧

مطالع الشروط

القائمة، ١٦ شارع حراد حى - ٥ ، ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤

بيروت، ص ب ٨٠٦٤ - حى ١٥٨٥٩ ٨١٧٣١٣ - ٨١٧٧٦٥



هذا الكتاب أحد أعم الأعمال الرائدة في نقد الشعر العربي الحديث . فقد تابع الناقد الكبير الدكتور غالى شكرى سيلاد الحركة الجديدة في الشعر المعاصر وشارك في المعارك التي نشبت بين انصار القديم وانصار الجديد . منحازاً إلى القليلة الجمالية الحية وارتباطها بالحياة والإنسان . وبالرغم من أن المؤلف هو أحد مؤسسي « الحداثة » في النقد العربي الجديد ، إلا أن هذا التأسيس لم يكن نقلاً للمناهج الغربية أو تقليداً لتطبيقاتها ، وإنما كان وما يزال حواراً خلاقاً بين مكونات النص وعناصر التراث الإنساني . وكان التحليل والمقارنة هما أداة الناقد الكبير في استكشاف خصوصية الشعر العربي وتطوره وتفاعله مع مقومات الشعر الإنساني في العالم . وقد عالج الدكتور غالى شكرى في هذه الدراسة التي أنست مرجعاً أساسياً للباحثين أعمال الشعراء البارزين من مختلف الاتجاهات بدءاً من عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة إلى أحمد عبد المعطى حجازي وأدونيس وخليل حاوي وتوفيق حنايغ وصلاح جاسين وعبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب ورورا بسحمد غنيمي مطر ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم من أصحاب العلامات البارزة في الشعر العربي الحديث .

دار الشؤون الثقافية

الطبعة ١٦ تاريخ طبع ١٩٨٥ - ١٩٨٤

مكتبة دار الشؤون الثقافية ١٩٨٤ - ١٩٨٥